

فصول

مجلة النقد الأدبي

كشافة ومركز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



شوقي وحافظا

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

■ المجلد الثالث ■ العدد الأول ■ أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر ١٩٨٢



فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامي خشبة

مسكرتير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عتيق

عصام بهي

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد يونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سويرف

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الاشتراكات من الخارج
من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً
للهيئات - مبالغ إياها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ٥٠ بطلاً ٥ دولارات)
(الأمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

رسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

لجنة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج - ٢ - ع

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة مجلة أو منشوريا المتصلين

• الأسعار في البلاد العربية :

التكريم دينار واحد - مطلق القرش ٢٥ و١٤٠ لطلاً - البحرين
دينار ونصف - العراق - دينار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن - دينار روج - السعودية ٢٠ ريال - الكويت
٤٠٠ قرش - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب
٢٤ درهم - اليمن ١٤ ريال - ليبيا دينار روج -

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الخارج

من سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
رسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية

محتويات العدد

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١١	محمد زكي العشماوي	دلائل القدرة الشعرية
١٨	أدونيس	شوق - شاعر البيان الأول
٢٢	ناصر الدين الأسد	عناصر المزاج في شعر شوق
٣٣	علي الجبل	أحمد شوق وأزمة القصيدة التقليدية
٥٢	حمادى محمود	شعرية الشوقيات
٦٣	محمد مصطفى بدرى	الذاتية والكلاسيكية في شعر شوق
٦٨	محمود الربيعى	توازن البناء في شعر شوق
٧٨	محمد بنيس	النص الغائب في شعر شوق
٨٥	محمد الهادى الطرابلسي	معارضات شوق بمهجة الأسلوبية المقارنة
٩٧	كمال أبو ديب	شوق والذاكرة الشعرية
١٠٧	عبد السلام المدي	التصاغر الأسلوبى وإبداعية الشعر
١٢٢	سعد مصلوح	تحقيق نسبة النص إلى المؤلف
١٤٤	عبد الفتاح عثمان	الصورة الفنية في شعر شوق الدناى
١٥٧	حسن نصار	الشعر لشوق عند أحمد شوق
١٦٧	إبراهيم حمادة	مسرحة شوق والكلاسيكية الغربية
١٧٧	عبد الحميد إبراهيم	المصادر التاريخية في مسرحية «مجنون ليل»
١٨٣	أنجيل بطرس سمعان	صورة المرأة في مسرحيات شوق
١٩٥	علي ميخائيل	«الست هدى» تحليل للمضمون الفكرى والاجتماعى
٢٠٠	محمود علي مكي	الأندلس في شعر شوق ونثره
٢٣٦	علي الشافى	إطار لدراسة تأثير شوق في الشعر التونسي
٢٤٣	صالح جواد الطعنة	شوق وآثاره في مراجع غربية مختارة

• الواقع الأدبي :

ندوة العدد :

٢٦٠ الخدانة في الشعر إعداد : محمد بدرى

• دراسات حديثة :

٢٦٩ عناصر الأسلوب في الشوقيات تأليف : محمد الهادى الطرابلسي

عرض : محمد عبد المطلب

٢٧٩ الشعر وتكوين شعر الحديثة تأليف : منح عيسى

عرض : ماهر شفيق فريد

ترجمة : ماهر شفيق فريد

This Issue

شوقي وحافظ

الجزء الأول

أما قبل

في هذا العدد نستهل «فصول» عامها الثالث . ونخصي قديما في الطريق الذي اختارته لنفسها منذ البداية . وحددته افتتاحياتها في مناسبات مختلفة . وحققته أعدادها الغالية الماضية تحقيقا عمليا .

وفي الآونة الأخيرة جمحت الظروف وواحدا من دوى الاهتمام بهذه المجلة . ومن لهم اتصال ببعض الأوساط الأدبية والثقافية بعامة . وتطرق الحديث إلى «فصول» فإذا به يمان أنها قسمت المثقفين قسمين : قسما راضيا عنها كل الرضا . وآخر ساخطا عليها كل السخط . فتذكرت عند ذلك أن هذه العبارة أو ما يشبهها كانت كثيرا ما تجرى على لسان طه حسين حين يتحدث إلى قارئه فيترك له الخيار في أن يرضى عن كلامه أو يسخط .

لقد كان عميد الأدب يدرك أنه يرضى بعض الناس ويسخط بعضهم . ومع ذلك فقد كان يمان أنه لا يعبأ بما يكون . فسواء لديه رضى الناس أو سخطوا . وقد نفسر هذا الموقف أكثر من تفسير . ولكن لا مجال لذلك الآن . وكل ما يمكن تأكيده هنا هو أن قسمة الناس على ذلك النحو لم تكن هدفا من أهداف «فصول» . وهي لذلك تكثر كل الاكترت لما حدث من انقسام المثقفين إزاءها . إن كان هذا حقا قد حدث .

لم يوافقني محدثي - من حيث المبدأ - على أن هذا الاختلاف في الرأي حول «فصول» هو نفسه ظاهرة لها دلالاتها الإيجابية . لأنه يدل - على أقل تقدير - على أن الماء الراكد أخذ يتحرك . وأظن أن على القارئ على هذه المجلة أن يستمعوا إلى أصوات الساخطين عليها . وحين استمعت منه إلى ما نقوله هذه الأصوات لم أجعل فيها جديدا . لأنها ما تزال تنطلق من تصور آخر للمجلة مغاير لطبيعتها . بوصفها مجلة دورية متخصصة في النقد الأدبي . هي أشبه ما تكون - في حقل الثقافة - بالصناعة الثقيلة في حقل الاقتصاد . فالصناعة الثقيلة لا تلبي المطالب اليومية العاجلة والمارة . ولكنها تمثل القاعدة الأساسية لكل الصناعات الخفيفة التي تلبي تلك المطالب . وإنه لمن الصعب البين أن يفرض الساخطون على «فصول» طبيعة غير طبيعتها . وأن يناقشوها الحساب في ضوء هذا التصور . ومن أجل ذلك لم يبق أحد من الساخطين مرة واحدة أمام المادة التي تقدمها «فصول» لكي ينشئ معها حواراً حقيقياً . ولو صح هذا بالجدية اللازمة لاستحق العناية والتقدير . ولكانت «فصول» ضحيا هي أول المرشحين بهذا الحوار .

أما بعد فقد شهدت البلاد في خلال شهر أكتوبر حدثا ثقافيا قويا على جانب كبير من الأهمية . هو الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاة الشاعرين الكبيرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم . فأقيم لهما مهرجان . اشتركت فيه قطاعات الثقافة المختلفة . وأقيم للشاعرين تمثالان في حديقة الحرية على ضفة النيل الغربية . ومثل للمسرح لشوق مسرحية «مجنون ليلي» . كما عرضت مسرحية تسجيلية عن الشاعرين بعنوان «حدث في وادي الجن» . وأقيمت الأمسيات الشعرية التي اشترك فيها شعراء من مختلف الأقطار العربية . وعقدت ندوة علمية على مدى أربعة أيام . ناقش فيها ما يزيد على أربعين دراسة تتعلق بتأج الشاعرين . وكانت مجلة «فصول» قد وعدت بإصدار عدد عن شوقي في هذه المناسبة . ولكن اقتران حافظ به جعلها تعمل بعض الشيء من خطتها . وانتهت إلى ضرورة إصدار عدد من منها عن هذين الشاعرين باسم «شوقي وحافظ» .

وهكذا شاءت المقادير أن تستهل «فصول» عامها الثالث بالعدد الأول عن شوقي . على أن يكون العدد التالي عن حافظ . وقد ربطت بينهما في عنوان العددين معا لأن كل الظروف قد عملت على الربط بينهما . ولأن طبيعة المجلة تختلف عن طبيعة الندوة فإننا لم نلتزم بنشر كل ما قدم للندوة من دراسات . وأيضا فإن العددين يتضمنان دراسات لم تقدم في تلك الندوة . رأينا أن حاجة المجلة إليها ماسة . وكل ما نرجوه - أخيرا - أن يوفق هذان العددان في طرح الظاهرة الشوقية المحافظة طرعا جديدا .

ولا يغفني - في هذه المعجلة - أن أقدم بخالص الشكر للزميل الأستاذ سامي خشبة على ما بذله من جهد في إدارة تحرير هذه المجلة . وذلك في مناسبة انتقاله للعمل مساعدا لرئيس تحرير مجلة «إبداع» التي تصدر قريبا . والتي تمنى لها كل النجاح .

هذا العدد

يصدر هذا العدد - والعدد الذي يليه - في أعقاب الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاة «شاعر النيل» حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ٢١ يوليو ١٩٣٢) و«أمير الشعراء» أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٤ أكتوبر ١٩٣٢). والاحتفال بهذين الشاعرين له أكثر من دلالة. إنه عودة إلى منابع النهضة الشعرية (العربية) الحديثة من ناحية. وحرص على تجديد هذه النهضة من ناحية ثانية، وتكريم للدور الذي يلعبه الشعر في تطوير حياتنا من ناحية ثالثة. ويقدر ما تنطوي دلالة الاحتفال - بذكرى هذين الشاعرين - على تقدير لإنجاز الماضي. فإنها تنطوي على تطوير لعناصره الخلاقة. تساهم هذه العناصر في تأسيس حركة شعرية متجددة. يتواصل فيها أقوم ما في الماضي مع أثرى ما في الحاضر. فتخلق من تواصلها حركة المستقبل الواعد.

وحافظ وشوقي شاعران قوميان. ينتميان إلى العرب جميعا. وبصوغان جانبيا متصلا من وعيهم الشعري. مها تباعدت الأقطار. أو تدارت الحكومات. ولذلك كان من الضروري أن يساهم في الاحتفال بهما باحثو العرب وشعراؤهم. لا يميزهم قطر عن قطر. أو انحاء عن انحاء. بل يشترك الجميع في الاحتفال بهذين الشاعرين. اللذين قال أولهما:

أَمْكُمْ أُمَّنَا . وَلَقَدْ لَرَفَعْنَا مِنْ هَوَاهَا . وَتَحْنُ نَأَى الْهَيْطَامَا

وقال ثانيهما:

لَقَدْ قَضَى اللَّهُ أَنْ يُوَلِّفَنَا الْجَزْخَ . وَأَنْ نَلْقَى عَلَى أَشْجَانِهِ

وقد قضى الشاعران القوميان أن يتلاقى - في الاحتفال بهما - حشد من الدارسين والشعراء العرب (من فلسطين، والأردن، وسوريا، والعراق، ولبنان، واليمن، والكويت، وليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب، والسودان، ومصر) يشاركهم مجموعة من دارسي العالم الغربي (من فرنسا، والمملكة المتحدة الأمريكية) يساهمهم المحرص على «الفقه» بشعر هذين الشاعرين. اللذين كان شعرهما «الغناء» و«الغزل» للشرق.

وينطوي احتفاء «قصود» بذكرى هذين الشاعرين على خصوصية متميزة. تفتقر بطبيعة هذه المجلة. وتتصل بغايتها. الاحتفاء - في هذه المجلة - بمعنى الدرس المتجدد والسعي وراء التأصيل. أي إعادة طرح الأسئلة الجدلوية على كل المستويات. والبحث عن البعد المتأصل للقيمة في كل الأبعاد. ويقترن ذلك بالحرص على عدم التكرار. والتخلي عن المتعاقب من مسالك الدرس ونتائجه. والسعي الجاهد في اقتحام أعماق النصوص وأغوارها. ويقترن - أخيرا - بإتاحة المجال لكل مناهج النقد الفاعلة. في المضي بالأسئلة المطروحة إلى أبعد الغايات. وإذا كانت النصوص التي تركها الشاعران - حافظ وشوقي - تمثل المعطيات التي تتحرك في إطارها العمليات الإجرائية للنقد. فإن إعادة تحليل هذه النصوص. والتنوع في تفسيرها. والاختلاف في تفويتها. هي الغاية القريبة من الأسئلة المطروحة. لكن الغاية الأبعد هي إشراك القارئ نفسه في طرح أسئلة جديدة. قريبة مما حلم به حافظ إبراهيم. ذات مرة. عندما قال:

عَرَفْنَا مَدَى الشَّيْءِ الْقَدِيمِ فَهَلْ لَدُنِّي شَيْءٌ جَدِيدٍ حَاضِرُ الشَّعْرِ مُنْجِعٌ

وينفرد هذا العدد بالدراسات الخاصة بأحمد شوقي. أما العدد اللاحق فيشمل الدراسات الخاصة بحافظ إبراهيم. والدراسات العامة التي تتناول الشاعرين معا. ويقدر ما يحاول هذا العدد المساهمة في إعادة فتح باب الاجتهاد. في التعرف على إنجاز شاعر متجدد القيمة. فإنه يسعى إلى تحقيق غايته من خلال محاور متعددة. ومستويات متباينة. وسوف يلحظ القارئ - في هذا العدد - التركيز على تفرص أحمد شوقي. ووفرة الدراسات النصية لأعماله. كما يلحظ التنوع اللافت في المناهج النقدية المستخدمة في التعامل مع نصوص الشاعر. بل التباين في الإجراءات التي يتوصل بها المنهج الواحد في التعامل مع شاعر واحد.

وتتجاوز - في هذا العدد - الدراسات التي تسعى وراء الإجابة عن أسئلة كلية ، من خلال نظر شامل إلى شعر الشاعر ، مع الدراسات التي تقصر نفسها على نصوص بأعيانها ، تتمثل في قصيدة واحدة ، أو مسرحية دون غيرها ، على نحو يتعمق معه التحليل جزئيات النص ، فينتهي إلى أحكام كلية . وتتجاوز - في هذا العدد - الدراسات التي تتوجه إلى الشعر الغنائي - عند شوقي - مع الدراسات التي تتوجه إلى مسرحه الشعري ، أو نثره الفني . وفي المجال الأخير تتقارب الدراسة الخاصة بالمأساة مع الدراسة الخاصة بالملهفة ، مثلما يتقارب البحث عن الصورة الشعرية مع البحث عن الشعر المثور . وتتناظر - في هذا العدد - الدراسة التحليلية مع الدراسة التوثيقية ، مثلما تتجاوز التحليلات النبوية مع الأسلوبية ، وتتقابل النبوية والأسلوبية مع التفسير التاريخي أو التحليل الاجتماعي ، دون أن يحلو الأمر - في النهاية - من محاولات توفيقية .

ويبدأ هذا العدد بدراسة محمد زكي العشماوي عن «دلائل القدرة الشعرية عند شوقي» . وتتأمل الدراسة أحمد شوقي ، بوصفه الشاعر الذي بلغ - بعد البارودي - بحركة النهضة الإيجابية مبلغا عظيما من الجودة والإتقان ، قارب بين شعره وما لدى العباسيين من تجارب شعرية . وإذا كان هذا الفهم لشعر شوقي يؤكد صلته بالتراث فإنه يؤكد تحيز هذا الشعر داخل التقاليد المتواصلة . وتبدو «دلائل» هذا العيز في «القدرة الشعرية» عند شوقي ، تلك القدرة التي اقترنت بتطويع العناصر التراثية ، واستغلالها في وصل حاضر الأمة بماضيها . واستشراف المستقبل من خلال العلاقة بين الماضي والحاضر . وتقترن هذه «القدرة الشعرية» بتضافر «الإيقاع الموسيقي التقليدي» - العروض العربي - مع إيقاع داخلي يمكن في ترتيب الجمل ونظمها . ويقترن هذا التضافر - بدوره - بعاطفة هادئة مركزة . تنأى عن الانفعال الصاخب . وتخضع لسلطان العقل والفن ، فتباعد صاحبا عن الذاتية الضيقة . لتصل بأفق أوسع . تنهب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية .

وإذا كانت «القدرة الشعرية» لشوقي قد مكنته من الحركة الحرة في طريق الإبداع - مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم . فإن هذه القدرة تبدو من منظور مغاير . مع قراءة أدونيس (عل أحمد سعيد) لشوقي «شاعر البيان الأول» . وتحول ثنائية العلاقة المرجبة - التي كانت تصل بين شوقي الشاعر والتراث - عند محمد زكي العشماوي - لتصبح ثنائية صالبة . تشبه - في قراءة أدونيس - بثنائية دي سوسير عن «اللغة» و«الكلام» . ولكنها ثنائية تؤكد العلاقة التي ينطق فيها اللبني الواحد على موضوعات متعددة . وتتغرب فيها الأشياء لتسكن نسقا ثابتا لا يتغير . إنها الثنائية التي يتحرر فيها الشاعر ظاهريا . لكنه ينطق لغة تتحكم فيه داخليا . وتركز قراءة أدونيس على قصائد ثلاث لشوقي - هي : «غاب يولون» - «وهاريس» - «وحجة» - لتكشف القراءة عن شعر «الكلام» في هذه القصائد . من حيث هو شعر خاص في الظاهر . ولكن تأمل مستويات صلة هذا الشعر - «الكلام» - بما يتجلى فيه - «اللغة» - يؤكد أن أحمد شوقي يستعيد - بالشعر - خطابا موروثا مشتركا . يحمل من قصيدته إنشاء أيديولوجيا . ويقدر ما يوجد هذا الإنشاء كوظيفة . لها جانبها التربوي وجانبها التحريضي . فإنه يؤكد أولوية مطلقة وأصلا ثابتا لوجود قبلي . لا يقترن فيه الشعر - «الكلام» - بالبحث . بل بالإيمان . فيصبح الشاعر حامل أيديولوجيا قبلية . متعالية . تتلفظ نفسها من خلال كلماته . ويقدر ما تنجب ذات الشاعر . بوصفها فاعلة خلاقية . تبقى سطوة «اللغة» لتكبح الإبداع الفردي . ويتحول «التجديد» إلى نوع من «التذكير» - يغدو معه «كلام» الشاعر الجديد نسخا لكلام الشاعر الأول .

ولكن ماذا يحدث لو نظرنا إلى ثنائية الشاعر والتراث من منظور مغاير تماما ؟ وماذا تفعل لو سلمنا أن علاقة الشاعر بأسلافه هي الشرط الأول في بناء «الشخصية الشعرية» ؟ إن هذا التسليم هو الأساس الذي يحرك دراسة ناصر الدين الأسد عن «عناصر التراث في شعر شوقي» . ولذلك تبدأ الدراسة بتأكيد «العناصر التراثية» . بوصفها عناصر لازمة في شعر أي شاعر . إن الشاعر لا يكون شاعرا إلا بالمرس بشعر التراث . في منابعه الأصلية . ومن مصادره الأولى . وإذا كان الأمر كذلك فمن الضروري البحث عن «عناصر التراث في شعر شوقي» . بوصفها عناصر ساهمت في تكوين شاعريته . وليس بوصفها عناصر تبين عن «السراقات» . أو عن مجرد «المتابعة» . ويبدأ البحث بكتاب «الوسيلة الأدبية» . الذي استقى منه شوقي ما صقل طبعه . لينطلق البحث - بعد ذلك - إلى عناصر أخرى من التراث . تتصل بتزديد شوقي لأسماء مجموعة من الشعراء فريديا مقترنا باقتباسات من شعرهم . أو إشارة تضمينية إلى أشعارهم . ويقدر ما يتوقف البحث عند صلة شوقي بالبحر والتمام وابن زيدون . يتوقف عند صلة شوقي بالمتنبي . ليخرج البحث - في ثانيا ذلك - على معارضات شوقي الصريحة والتضمينية . ويلتفت البحث إلى العناصر التراثية في مسرحيتي «مجنون ليلى» و«عنزة» . ليؤكد - في النهاية - أن شوقي «شاعر التراث العربي وقارس حلته» .

وإذا كان التركيز على علاقة شوقي بالتراث - في مستوياتها السالب - يحمل من قصيدته قصيدة «تقليدية» فإن النظر إلى هذه القصيدة - من منظور الظروف السياسية والاجتماعية - قد ينتهي بالكشف عن «أزمة» تقترن بهذه القصيدة . ويتأمل على البطل - من هذا المنظور - «أحمد شوقي وأزمة القصيدة التقليدية» . ليقدّم «دراسة في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي» . ويقدر ما تؤكد هذه الدراسة بلوغ شوقي بالشعر التقليدي قمة ما يمكن أن يؤديه من عطاء فني . تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية في تطور المجتمع ونموه . فإنها

تؤكد أن هذا الإنجاز كان عقبة أمام الشعراء الذين طمعوا إلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقي . وتركز الدراسة على « الوعي الاجتماعي » الذي يتجلى في شعر شوقي . وتكشف عن العناصر المحركة لهذا الوعي . من حيث صلتها بموقع طبقى . ومن حيث تأثيرها المقترن بخصائص فنية متميزة . ويقدر ما تحرك الدراسة لتصل بين الشاعر وبنية العلاقات الاجتماعية في عصره فإنها تتجه إلى تحديد قيمة هذا الشعر . بالنظر إلى هذه العلاقات . وذلك لتنتهي بتأكيد طبيعة « الأزمة » التي يمثلها شعر شوقي . بالقياس إلى كل من يقلده . في عصر مختلف وعلاقات مغايرة .

وينطوي هذا النظر الاجتماعي إلى شعر شوقي على مسطرة تزد أبعاد القيمة إلى ما ينطوي عليه الشعر من « انعكاس » لعلاقات اجتماعية . وهي مسطرة قد تنتهي (ما لم يدعمها الوعي الحذر بالوسائط المعقدة التي تفصل بين ما يعكسه الشعر وما ينعكس عنه) إلى تحويل الشعر إلى « وثيقة اجتماعية » . يبحث فيها الدارس عن « مفاهيم اجتماعية » وليس عن « عناصر شعرية » . ولذلك تأتي دراسة حمادى محمود لتحديد « شعرية الشوقيات » . وذلك من خلال « رأى في مقولة البدائل في الخطاب النقدي العربي » . وتلمح الدراسة إلى شىء من التمييز بين « الوعي الأيديولوجي » و « الإدراك الجمالي » . وعندما تركز على الثاني فإنها لا تستبعد الأول . بل تفهمه من حيث هو مدلول من مدلولات « رؤية » . تعدد علاقة المشى ، بموضوعه . وبالعالم الذي يتحرك فيه . ويتوجه التحليل - مع هذا التركيز - إلى الأبنية اللغوية . في خصوص شوقي . من حيث هي دوال . بفقرن مدلولها بقوة دلالية عميقة . ترتد إليها مختلف المتجزات النصية . ويقدر ما يتوجه التحليل - من هذا المنظور - إلى إبراز خصائص الصورة عند شوقي . فإنه يبرز أسبقية التشبيه على الاستمارة . ليستخرج من ذلك عنصرا دالا يرتبط بعناصر « الرؤية » . ويكشف التحليل عن السبق اللغوي في شعر شوقي . ملاحظا التفاعل بين المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية . فتظهر أهمية « التناظر » و « التقابل » . من حيث هما عنصران دالان يتصلان بالرؤية . ولا يحصى التحليل إلى غايته تفصيلا . بل يتوقف عند مجموعة من الأمثلة . تغنى عن غيرها . عندما يستغلها المحلل للكشف عن غايته الضمنية . وهي ضرورة إعادة النظر في « الخطاب النقدي » . من خلال إعادة النظر في « شعرية الشوقيات » .

وتفرض هذه الضرورة - ضمن ما تفرض - التوقف عند نصوص شوقي . وإعادة النظر التفصيلي في قصائده . والثاني في فهم علاقاتها المشابكة . ولذلك تتقارب دراسة محمد مصطفى بدوى عن « الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي » مع دراسة محمود الريبي عن « توازن البناء في شعر شوقي » . وذلك على أساس أن كلا الدراستين تركز على نص بعينه . هو قصيدة « الهلال » في الدراسة الأولى . وقصيدة « لبنان » في الدراسة الثانية . ويقدر ما تتوقف كنه الدراستين عند نص محدد . تؤكد كلتا الحاحا الحاجة إلى التناول التفصيلي للشعر . من حيث هو شعر أولا . هكذا يبحث محمد مصطفى بدوى - في قصيدة شوقي - عن شوقي الشاعر . وليس « شاعر الوطنية » . أو شاعر العروبة . أو شاعر الخلافة . أو شاعر الإسلام . ويبحث محمود الريبي - في قصيدة شوقي - عن النص في ذاته . بوصفه بناء لغويا خاصا . يفضى إلى معان بعينها . ويتخذ له موضوعا من داخل تركيبه . يعبر عن رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسي .

ويقدر ما تكشف دراسة محمد مصطفى بدوى عن علاقات المعنى في قصيدة شوقي فإنها تكشف عن علاقات المبني . من خلال « المقارفة » . و « الطباق » . و « الجناس » . مثلا تكشف عن وظائف دلالية متميزة يلعبها « التضمين » . وما يتصل بذلك من تولد الصور الشعرية . ويؤكد التحليل صفات « التوازن » في المعنى والمبنى . فيكشف عن « كلاسيكية » أحمد شوقي . تلك التي تتوازن - بدورها - مع العناصر الشخصية « الذاتية » دون أن تغمها . وتبدأ دراسة محمود الريبي من المستويات الصوتية . لتتوقف عند الأصوات المتجانسة من حيث هي دوال . تكشف عن عمل « كلاسيكي » نموذجي . يبنى على نحو هندسي منطقي . وعندما تلتفت الدراسة إلى المدلول . تتوقف عند تدرج المعنى في القصيدة . من حيث هو بناء صاعد . يشمل على بداية ووسط ونهاية . ويقدر ما تكشف الدراسة عن « الاطراد » و « التجانس » من ناحية . فإنها تكشف عن « التقابل » و « التضاد » من ناحية أخرى . فتبرز - بذلك - خاصية « التوازن » . تلك التي تتحول - بدورها - إلى « توازن مقابلة » و « توازن اطراد » في الوقت ذاته .

إن أمثال هذه الدراسة النصية نقودنا إلى الكشف عن خصائص « كلاسيكية » . تتصل بالتوازن والتقابل والاطراد . مثلا تتصل بالتدرج المنطقي والحركة المضطربة للمشاكلة . ولكن هناك خاصية « كلاسيكية » مهمة . تتصل بعلاقة النص اللاحق بالنص السابق . من خلال مبدأ « المعارضة » . ولذلك يفضى الكشف عن « الخصائص الكلاسيكية » - بالضرورة - إلى إعادة التأمل في علاقة شعر شوقي بالتراث . ولكن من خلال تحليلات نصية متبينة . وتتأقب ثلاثة من التحليلات النصية . لثلاث من « معارضات » شوقي . في هذا العدد . أولها بانيته التي كتبها في انتصار الأتراك معارضا بانيه أبي تمام في « فتح عمورية » . وثانيها « نهج البردة » التي كتبها شوقي معارضا « بردة » البوصيري . وثالثها « سينية » شوقي التي نظمها في المنى معارضا « سينية » البحتري .

ويبدأ تحليل محمد بنيس بالبحث عن « النص الغائب في شعر شوقي : القراءة والوعي » . من خلال نموذج محدد . هو بانيه شوقي :

الله أكبركم في الفتح من عجب
ياخالد الترك جدد خالد العرب

وتحرك التحليل صوب الموازنة التفصيلية بين « بانيه » شوقي و « بانيه » أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حصد الخد بين الخد واللعب

ليتهى التحليل إلى مجموعة من النتائج ، تنطوي على منظور قيمي محدد . ويعتمد التحليل ، ابتداءً ، على مفهوم محدد للنص . مؤداه أن « النص » شبكة من العلاقات اللغوية ، تلتقي فيها عدة نصوص سابقة . هذه النصوص السابقة هي النص الغائب ، الذي يستعيده النص اللاحق ، من خلال تبدل وتحوّل ، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة من ناحية ، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها من ناحية ثانية . دون أن يكون هناك تطابق - بالضرورة - بين النص الغائب (المعارض) والنص الحاضر (المتعارض) . والنص الغائب - في حالة شوق - هو نص أي تمام ، ولكن استعادته - في قصيدة شوق - تتم على نحو سائب - يقلب فيه التناظر التجانس ، وتسيطر فيه الخطابة على الكتابة ، ويفترق الاستهلاك فيه بنوع من الرؤية . ذات صلة بالحدود القصوى لوعي فئة اجتماعية بعينها .

ويتحرك تحليل محمد الهادي الطرابلسي لقصيدة شوق « نهج البردة » من خلال منهج مغاير . يعتمد على « الأسلوبية المقارنة » . تلك التي كانت خلاصة دراسة لافقة عن « خصائص الأسلوب في الشوقيات » (منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١) . و « الأسلوبية المقارنة » - فيما يتصورها صاحبها - مشروع لدراسة أساليب الكلام ، في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة . يقصد تبين خصائص الأساليب في نص بعينه ، عن طريق مقابلاتها بغيرها من الخصائص ، في نص أو نصوص مغايرة . سابقة أو معاصرة أو لاحقة . وتعتمد المقابلة - في دراسة شوق - على المقارنة بين قصيدته « نهج البردة »

ريم على القناع بين البان والعلم أصل سلك ذي في الأشهر الحرم

وقصيدة البوصيري :

أمن تذكر جيران بذي سلم مرجت ذنقا جرى من ثقله بدم

« البردة » أو « البراءة » . وهي الأصل الذي نهج شوق نهجه . ويقدر ما يلح التحليل - في هذه المقارنة - إلى الخصائص العامة لمعارضات شوق فإنه يتوقف - تفصيلا - ليقابل بين أسلوب شوق وأسلوب البوصيري . في معالجة موضوع بعينه . وهو المقابلة بين المسيحية والإسلام . وتكشف - من خلال المقارنة التفصيلية - الخصائص الأسلوبية لشوق . بجوانبها الدلالية والصوتية والتركيبية . وذلك لكي يتأكد حكم قيمي في النهاية . مؤداه أن المعارضة تبدأ في الظاهر - عند شوق - من منطلق احتذاء ومقاربة . ولكنها تنتهي - في الحقيقة - إلى ارتقاء ومجاوزة .

أما تحليل كمال أبو ديب عن سببية شوق فهو « دراسة في بنية النص الإيحائي » . تتجاوز الأسلوبية إلى البنيوية . فلا يركز التحليل - من ثم - على علاقة النص اللاحق بالنص السابق على المستوى الأسلوب الجزئي . بل ينصرف التحليل إلى البحث عن العناصر التكوينية للذاكرة الشعرية . على نحو ما تتجلى في نص فردى . وبذلك يبدأ التحليل من ثنائية عامة . طرفاها التجربة الفردية والذاكرة الشعرية . لينتقل صوب البحث عن ثنائيات متجاوبة أو متعارضة . أبرزها ثنائية الزمن والذاكرة من ناحية . وثنائية الذات الفردية والعالم الخارجي من ناحية أخرى . ويقدر ما تظهر الثنائية انفصالا دلاليا متأصلا . في نص البنية . تظهر توترات عميقة بين مكونات متداورة . تدش من أزمة النص الداخلية وأزمة الإيحائيين في الوقت نفسه . وتتمثل الأزمة في تصور جدري للعلاقة بين الذات والعالم . حيث تنقلص القاعلية الخلاقة للذات إزاء سيطرة الإنشاء التراثي وتدفع الذاكرة الشعرية . وعندئذ تبدو « الذاكرة الشعرية » قرينة بنية متولدة . تكشف عن أزمة فئة اجتماعية . تحاول التحرر في الحاضر . لكن غير إبطاء مرجعي . يعود بها إلى الماضي .

قد نلمح لونا من التمازج بين تحليل كمال أبو ديب وتحليل محمد الهادي الطرابلسي لمعارضات شوق . وهو تمازج يعطى على مفارقة تصورية مفهومية . تمايز بين « البنيوية » و « الأسلوبية » . ونخصي إلى مغايرة في منظور القيسة وإجراءات التحليل وعمليات التفسير على السواء . ولكن « الأسلوبية » نفسها تنطوي على أكثر من تمازج . لأنها تنطوي على أكثر من منهج واتجاه . ويبدو هذا التمازج الأخير عبر ثنائية منهجية . يفترق طرفها الأول بلون من « الأسلوبية السبائية » . تحاول اكتشاف القيمة الجمالية للنص . من خلال « التصاهر الأسلوبى » . ويفترق طرفها الثانى بلون من « الأسلوبية الإحصائية » . تحاول توثيق النص . وتصحيح نسبه إلى صاحبه . من خلال التعرف على « البصمة الأسلوبية » الفارقة . ويبدو هذا التمازج الأخير في التميز بين دراسة عبد السلام المسدي عن « التصاهر الأسلوبى وإبداع الشعر » . تلك الدراسة التي تتوقف عند قصيدة شوق « ولد الهدى » . ودراسة سعد مصلوح عن « تحقيق نسبة النص إلى المؤلف » . وهي « دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوق » .

وتبدأ الدراسة الأولى بتأكيد منهجها . وهو البحث عما يخلق « الفعل الشعري » في سياق النص . وذلك من خلال تحليل أسلوبى لنموذج محدد . هو قصيدة :

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم ولقاء

ويتحرك التحليل - في هذه الدراسة - ساعيا وراء أنماط العناصر المكونة للظاهرة الأسلوبية . في قصيدة شوق . فليست التحليل إلى الانتظام البنى الذى يصل بين هذه الأنماط في القصيدة . ويكشف التحليل عن نمط « الفاصل » . ونمط « التداخل » . ونمط « التراكب » . وبعض التحليل في الكشف عن تجاوب هذه الأنماط في « قصائد » . يحدد منهاج الشعر الشعري . في قصيدة أحمد شوقي

فيحدد قيمتها الجمالية التي تغدو قيمة أسلوبية . ويدعو «التضافر» - من هذا المنطلق القيمي - قرين انتظام بنائي - تتوازن فيه المكونات اللغوية . لتتطوى وحدتها على تنوع . بحيث تصبح قصيدة «ولد الهدى» نسيجاً لغوياً لحمته الائتلاف وسداه الاختلاف .

وإذا كانت «أسلوبية» عبد السلام المسدي تبحث - في قصيدة «ولد الهدى» - عن القيمة الشعرية للتضافر فإن «أسلوبية» سعد مصلوح تبحث عن «القيمة الوثائقية» لصحة النص في قصائد شوق - من خلال عمليات إحصائية خالصة . ويزيد من أهمية هذه الأسلوبية الإحصائية ، الحاجة إلى التأكيد من «صحة» ما ينسب إلى شوق من شعر - سواء في «الشوقيات المجهولة» . وقد جمعها محمد صبري السبروني . أو فيها يسمى «الشوقيات الروحية» . وقد أذاعها رؤوفه عبيد . وهي تلك القصائد التي قيل إن «روح» شوق أملاها على «وسيط» و«حالي» . وإذا كانت «الأسلوبية الإحصائية» تعتمد على تحديد «البصمة الأسلوبية» لتحديد مستوى الصحة . فالمسبل إلى ذلك - في حالة شوق - هو تحديد خصائصه الأسلوبية الثابتة . كما نظهرنا عليها نصوصه المؤكدة - بحيث تصبح الخصائص لأسلوبية الثابتة «عبارة» يستند في قياس «صحة» ما ينسب إلى شوق . ولقد كانت نتيجة استخدام هذا العيار التشكيك في «نسبة» بعض «الشوقيات المجهولة» . وأهم من ذلك «الجزء» بما يشبه استحالة هذه النسبة في حالة «الشوقيات الروحية» .

ولا تقتصر هذه «الأسلوبية الإحصائية» على توثيق النصوص - بل تتجاوز التوثيق لتصبح - في مجال مغاير من مجالاتها - أحد الأدوات الإحصائية في مجالات «الدراسات اللغوية» و«الدراسات الأدبية» و«الدراسات الفنية» . هناك دراسات لاقت استخدام التصنيف الإحصائي . في تحليل مجالات الصورة - ووظائفها - ومصادرها - وخصائصها - على نحو ما فعلت كارولين سيرجن في دراساتها من «الصورة الشعرية عند شكسبير» . أو ما فعله ريتشارد هوجل عن «الصورة عند كيتس وشيلي» . أو ما فعله ستيفن أولمان عن «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» . وقد نجلى أثر هذه الدراسات في الكتابات المعاصرة عن الشعر العربي - ابتداء من الشعر الجاهلي - ومروراً بشعر بشار وأبي نعام . وانتهاء بتتبع تطور الصورة في الشعر العربي الحديث بوجه عام . أو الشعر الإحيائي بوجه خاص .

وتعطي «الصورة الفنية في شعر شوق الغنائي» - في هذا العدد - بدراسة يقوم بها عبد الفتاح عثمان . وهي دراسة تعتمد - ابتداء - على التعريفات التي قدمها محمد غنيمي هلال لقائهم الصورة في المدارس الأدبية المختلفة . بعد مزجها ببعض أفكار البلاغة العربية القديمة . وتحريك الدراسة من فرضية مؤداها أن الصورة في شعر شوق تجمع كل الخصائص والأنماط فهناك «الصورة الشخصية» التي تستخدم في وصف الطبيعة . و«الصورة الهجائية» التي يتمكن شوق بواسطتها من التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس . و«الصورة التجريدية» التي يستعملها شوق حين يشبه المحسوس بالمعقول أو المعقول بالمعقول . ثم «الصورة الوصفية» البلاستيكية . ويراد بها مطلق التجسيم والتكبير . وأخيراً «الصورة الدرامية» التي تحفل بالحركة والمفردات . ويتندر ما تحاول الدراسة تصنيف الصورة عند شوق فيها تحاول أن تتبع مصادرها . في التأليف والطبيعة . لتنتهي باجتهاد في تحديد القيمة . من منظور السلب والإيجاب على السواء .

وإذا كانت دراسة عبد الفتاح عثمان عن «الصورة الفنية» تحاول تقديم اجتهاد في فهم شعر شوق فإن دراسة حسين نصار عن «الشعر المنثور عند أحمد شوق» تحاول تقديم اجتهاد مشابه . ولكن في نثر أحمد شوق . إذ تقع الدراسة على جوانب من «الشعر المنثور» في كتاب شوق «أسواق الذهب» . خصوصاً في حديثه عن «الجندي المجهول» . و«الوطن» . و«الذكرى» . و«الدراسة بالكشف عن السياق التاريخي للشعر المنثور» . في أدبنا الحديث . مثلاً سافشر ارتباط الشاعر بالوزن . وتوقف التحليل على «صير» من بعده شوق . لتستخرج بعض خصائص عامة للشعر المنثور .

وإذا كانت الدراسات السابقة تركز على الشعر الغنائي لأحمد شوق فإن أربعة من الدراسات المتعاقبة - في هذا العدد - تركز على المسرح الشعري عند شوق . وأول هذه الدراسات دراسة إبراهيم حمادة عن «مسرح شوق والكلاسيكية الفرنسية» . وتبدأ الدراسة بإجتماع دارسي شوق على تأثره بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي . أيام دراسته في فرنسا . ولكن الدراسة تقصر هذا الإجتماع . وتوضح مدى التباعد بين مسرح شوق وأصول المسرح الكلاسيكي . من خلال مناقشة خصوصية الموضوعات ومصادرها . والانتظام البنائي للوحدات الدرامية . وتنتهي الدراسة إلى نتيجة مؤداها أن مسرح شوق لم ينجح المسرح الكلاسيكي . وإنما اتبع تقاليد المسرح الغنائي في عصره الزاهر . عصر أبي خليل القباني والشيخ سلامة حجازي . ولذلك ترعرع مسرحيات شوق بمشاهد الرقص والغناء . كما تتميز بقصائدها الوجدانية الطويلة التي تصلح للغناء .

ولعل هذه النتيجة التي وصل إليها إبراهيم حمادة تدفعنا إلى إعادة النظر في مسرح شوق . و«بهم بأصوله الزاينة العربية أكثر من اهتماماً بأصوله الغربية» . وتأتي دراسة عبد الحميد إبراهيم عن «المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى» . لتؤكد هذا الجانب . فتكشف عن الصلة الوثيقة بين مسرحية شوق والمؤلفات العربية . خصوصاً المؤلفات التي تدخل في التراث الشعبي . من قبيل «مصارف العشاق» و«قصه عيس بن الملقح العامري» . وإذا كان تأثر مسرح شوق بمصادر التراث الرسمي لا يحتاج إلى دليل . في مسرحيات مثل «مجنون ليلى» و«عنترة» و«أميرة الأندلس» . فإن تأثره بالمصادر الشعبية . فضلاً عن متابعتها تقاليد المسرح الغنائي هو الذي يحتاج إلى جهد واكتشاف

وتعاقب - في الحديث عن مسرح شوقي - دراستان تركز كل منهما تركيزاً خاصاً على « المرأة » . وتتبع الدراسة الأولى « صورة المرأة في مسرحيات أحمد شوقي » بوجه عام . بينما تتوقف الدراسة الثانية عند ملهاته « الست هدى » بوجه خاص . وتؤكد أنجيل بطرس سمعان - في الدراسة الأولى - أهمية الشخصية النسائية في أعمال شوقي الثرية والشعرية على السواء . ويقدر ما تلفت دراستها الانتباه إلى دلالة عناوين مثل : « عذراء الهند » . و « مصرع كليوباترا » . و « الست هدى » . و « البخيلة » . و « أميرة الأندلس » . تلفت الدراسة الانتباه إلى الدور المحوري الذي تقوم به « المرأة » في بقية أعمال شوقي . وتصل الدراسة بين الدور الدال للمرأة في مسرح شوقي وحركة النهضة التي أكدتها دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة . وساهم فيها أحمد شوقي بقصائده المتعددة . ويقدر ما تركز الدراسة على رؤية شوقي للمرأة في الإطار التاريخي الذي اختاره لمعظم مسرحياته تركز على مدى ما تعكسه هذه الرؤية من الواقع المصري . ومن حقيقة المرأة بوجه عام . وذلك دون أن تغفل الدراسة تناول الفنى لصورة المرأة . من حيث خلق الشخصيات وارتباطها بالحدث الدرامي واستخدام الحوار والشعر في المسرحية .

وتتحرك دراسة مني ميخائيل في تحليلها للمضمون الفكرى والاجتماعي لمهاته « الست هدى » في اتجاه قريب من اتجاه أنجيل بطرس سمعان . فتتركز الدراسة الأخيرة على موقف شوقي من قضية المرأة . وتحاول أن تكشف المدى الذي وصل إليه في ملهاته . وما تكشف عنه الملهاته نفسها من نظرة تتعاطف مع « المرأة » في أزميتها الاجتماعية . لقد نجح شوقي في تأكيد موقفه المناصر لتحرير المرأة في هذه الملهاته . فضلاً عن نجاحه في تقديم شخصيات تتمتع بخصوبة إنسانية . وفتح آفاق جديدة للملهاته والمحطات الشعرية على السواء .

وننتقل - بعد هذه الدراسات عن مسرح شوقي - إلى مجال مغاير . عبر محاور هذا العدد . يتصل بالتأثير والتأثير . ولكن التأثير في هذا المجال . لا ينظر إليه من منظور الأدب المقارن . وإن اقترب منه . وإنما من منظور تاريخي . يتصل بأثر بعض الأحداث الدالة في شعر شوقي من ناحية . وتأثير شعره في الشعر العربى المعاصر له واللاحق من ناحية ثانية . وتأتى دراسة محمود على مكى عن « الأندلس في شعر شوقي ونثره » لتتوقف وقفات مفصلة عند أثر الأندلس في إنتاج شوقي . متعقبة هذا الأثر - في قسمها الأول - منذ بداية شوقي الشعرية . مروراً بسنوات دراسته في فرنسا . ثم عودته إلى مصر . حتى سنة ١٩١٤ . لتتصد بذلك صلة شوقي بشعراء الرومانسية الأوربية . وتتبع تخلق فن الموشح في شعره . مثلاً تتبع مقالاته التي كتبها عن الأندلس . ومعارضاته الأولى للشعراء الأندلسيين . وتخصى الدراسة - في قسمها الثانى - لتتبع رحلة المتن . « حياة شوقي في إسبانيا » . منذ أوائل سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩١٩ . ويقدر ما توضح الدراسة صلة شوقي بالثقافة الأسبانية تكشف عن حركته بالثقافة الأندلسية . لتتجه آثار شوقي الأدبية في المتن . بكل ما فيها من شعر غنائى بنوعه الموشح والفصيد . وشعر تاريخي يضمه كتاب « دول العرب وعظماء الإسلام » . وما يتصل بهذا وذاك من آثار أثرية . أهمها « أميرة الأندلس » .

وإذا كانت دراسة محمود على مكى تكشف عن تأثير شعر شوقي ونثره بشعرية تاريخية محددة . هي تجربة المتن . فإن دراسة على الشافى تكشف عن تأثير شوقي في غيره من شعراء العربية . وذلك من خلال « إطلال لدراسة تأثير شوقي في الشعر التونسي في الثلث الأول من القرن العشرين » . والمنهج المتبع - في هذه الدراسة - قريب من منهج الدراسة السابقة . فهو منهج تاريخي . يعتمد الوثائق والوقائع . ويرصد أثر شوقي في الحياة الفكرية والأدبية التونسية . ويبدأ الوقائع التاريخية بالصلة التي نشأت بين شوقي وأحد زعماء الحركة الوطنية التونسية . وهو الشيخ عبد الميزيز النعالي . أثناء إقامته في مصر . ويقدر ما نتج الدراسة أثر شوقي في شعراء « الإحياء » في تونس . من أمثال محمد الشاذلى عززته دار . وسعيد أبى بكر . ومصطفى خريف . فإثبات تتوقف عند تأثير شوقي في شعراء الرومانسية . خصوصاً الشافى . في قصائده مثل « الجنة الضالعة » التي تتقارب بعض مقاطعها مع قصيدة شوقي « غلب بولون » .

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة صالح جواد الطعنة عن « شوقي وآثاره في مراجع غربية مختارة » . وهي دراسة تتبع اهتمام الأوروبيين بشعر شوقي . دراسة وترجمة . منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا . وتلتفت الدراسة إلى تزايد الاهتمام بشعر شوقي . في الأوساط الاستشرافية . بعد الحرب العالمية الثانية . وذلك في إطار اتساع الاهتمام بالأدب العربى الحديث عموماً . ولكن تؤكد الدراسة أن نصيب شوقي من الترجمة والدراسة لا يزال محدوداً . ينتظر المزيد من الجهد . خصوصاً تقديمه إلى القارئ الأوروبى العام . من خلال نماذج الشعرية الإنسانية . وتختتم الدراسة . بلحقين . يضم أولها تصنيفاً بيلوجرافياً للمترجم من شعر شوقي . ويضم ثانيها بيلوجرافياً لأهم المصادر الأجنبية عن أحمد شوقي .

ويبنى العدد بعد عرض ماهر شفيق فريد ومحمد عبد المطلب لكتايب منج خورى - « الشعر وتكوين مصر » - ومحمد عبد الهادى الطرابلسي - « خصائص الأسلوب في الشوقيات » - ولكن ليبدأ القارئ في طرح أسئلة الخاصة . حول ما قبل عن شعر شوقي . وما يمكن أن يقال عنه .

دلائل القدرة الشعرية عند تنوخي

محمد زكي العتوماوي

لأولاً إن شعر تنوخي هو من صميم مرحلة الإحياء التي تزعمها محمود سامي البارودي والتي قامت تستهدف ربط جملقات التاريخ التي كانت قد انفصلت عندما نصب الشعر العربي بعد عصور العباسيين ، وذلك بطبعين الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية مينة فكان الشعر في عصر الحمود هذا ، كما بصورة العقاد ، كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التي كانت تشيد بها كتب البيان والبدیع ، فظهر في الشعر التطوير والتصحيف والتشطير والتخمين وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنظيفه^(١) . فكان لابد ، وحالة الشعر هذه ، أن نشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الحمود وتلك حصونه ، فبدأت حركة البحث الجديدة التي تزعمها البارودي ، والتي استطاعت أن تجعل الماضي يرتد إلى الحاضر ، وأن تبحث إلى الحياة أروع النماذج في تراثنا الأدبي ، فبدأت العيون تنفتح على فورة فكرية وأدبية هائلة ، عطفها لنا أسلافنا الأربلون ، فشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة وبشرها في الناس

في معظمها بالولاء العقائدي لنماذج الشعراء القديمة ، والمحافظة على النسق الذي يعتدي به في أمانة ، كما يحتذى الخطاط ذو اليد الصانع الذي لا يحط ابتداء بل يجرى على مثل سابق أممه ، فحدث به بقم بين أصابعه. وهذا ما كان يحمله البارودي هذا له ، حين يقول في صراحة :

تَكَلَّمْتُ كَلَامَيْنِ قَلِيلَ مَا جَرَتْ بِهِ عَادَةُ الْإِسْلَامِ أَنْ يَتَكَلَّمَ
فَلَا يَتَمَسَّكُ بِالْإِسَامَةِ فَكُلُّ فُلَا يَدُ الْإِيكِ أَنْ يَرَى

وهكذا كان اجتلاء للاصين في عهد البارودي يعتبر إصا

هذا الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر ، كان قد أنقذ الأسلوب الشعري مما كان قد تردى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبي والشعري يصاحي ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، نجد فيه وبين الأقدمين وصورتهم وطرائق صباغتهم ، كما وعنا آذان شعراء حركة البحث من أمثال البارودي وحافظ وشوقي

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضي من قدرة على التماط الرمين الموسيقي ، واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهقة ، والمحافظة المستجيبة ، والتي ربما صغرت عن طبع وسليقة ، فقد ظلت مكبلة

حقيقته ، بل اصداً يسبح له الشاعر ، ومعدرة لا يلها أو يحمها
إلا الشعر - الخصم . هذا إذا قلنا ما يقوله بما كان يردد في عصره
من ركافة وفسولة من أجل هذا ، أننا شموخ البارودي وروحوه
وشوته ، حين نجد نفسه قاضياً على أن يتكلم كالماضي قبله .

والسؤال الذي نطرحه الآن للمناقشة هو : هل كان شوقي أحد
الطلاب مدرسة الإحياء المشهورين ، والذي قام بدوره المختير في
إعادة الرنين الموسيقي لشعراء المباسين ، والحفاظ على بقية طيبة من
خمرة الكلاسيكية الأصيلة ، فقول : هل كان شوقي في كل ما قدم
من عمل مجرد شاعر لا يحيا الخط ابتداءً . بل يجري بالتمثل مثال
سابق ، أو قل هل كان مكرلاً في قيود التقليد لدرجة تمنعها
شخصيته الفنية ، هل هو ما زعم النقاد في هجومه على شوقي ، حين
جرد شعره من كل تفرّد وأصالة؟ أو نحى آخر هل افترق شوقي على
طريق أمهات الشعرية إلى ما سميته بالدنيا الفريدة والمتدعة ، والحية .
والمتصلة بحيويتها وطراحتها على الدوام ؟ تلك الدنيا التي نعتبرها ،
ويعتبرها الجميع ، أساساً مهماً ضرورياً لابد من توافرها لدى
المحارب الشعرية القادرة على البقاء ، والتي بدونها يصدر الشعر عن
مجرد الموهبة التي تختلف في جوهرها عن المبررة الخلاقة التي تحفظ
لصاحبها غلوده ومكانته في دَرْج القيم على مرّ الأيام وتعاقب
المصور ، واختلاف المكان والزمان .

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه ينبغي أن نتفق
معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بهذا الشكل موضوعياً
ومبياً على أنس من الصياغ المنطقية

أولاً : هذه الحقائق أن التزام الشاعر بالزمن الشعري للقدماء ليس
في حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء

ثانياً : إذا كان من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تعاقب مرحلة
أسلافنا ، فنحن نسلم بأن تكون لنا - إن كنا أحياء
بالفعل - طريقة تعبير خاصة ، فليس بالضرورة أن تكون لنا
أشكال شعرية خاصة أو جديدة ، ذلك أن في مقدور الشاعر
المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجر من خلالها
الطاقة ، ويحررها ويضفيها ، بل يمكن أن يحقق كذلك ديماء
الفريدة والمتدعة

والشعر أفتح منفتح ، وكل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن
يريد في سعة هذا الأفق ، ويصطب إليه مساحات جديدة ،
أو على حد قول بعض النقاد : « إن كل إبداع هو في
آن ، ينسج وإعادة نظر : إعادة نظر في الماضي وينسج قيم
جديدة »^{١٢١} .

ثالثاً : إن حكمت على المحافظين أو التقليديين - أو قل المكابن بالولاء
العقائدي للشعر القديم - يعني أن يفرق بين نوعين من
التعامل مع الماضي - النوع الأول هو الذي لا يرى في تراثنا
وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التي جعلت

الشعر عمارين في الورن أو في الزخرف أو اللهو . أو كل
ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق والنوع
الثاني : هو الذي أحسن فهم الماضي وازداد ارتباطاً بينايمه
الحية ، وأدرك التراث إدراكاً سليماً يتجاوز الماضي إلى
المستقبل ، والمعلوم إلى المجهول ، والواقع إلى الممكن
وما وراء الممكن

رابعاً : إن المحافظة على تقليد ما لشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها
لا يعني بالضرورة البقاء في أسر التقليد والصنعة ، ذلك أن
الشاعر المبدع يمكنه أن يظل متدياً مع محافظته على الشكل
القديم ، لأنه في هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على
الأ - بل الشكل وجوداً ذاتاً مستقلاً قائماً بذاته - فإن مثل
هذا كسب أن يحول الشعر إلى صاعه ، بل يصبح
الشكل - في حالة حرية الأداء والحركة - متفاعلاً مع
المضمون . متوحداً معه ، ويقدر ما يكون الشاعر بارعاً في
النوع . انتهى كلامي ، شاعراً

وإذا أردت شاهداً على ما يقول - فارجع إلى محارب شعراء
كالمثني أو أبي العلاء أو أبي نواس أو غيرهم من الشعراء الذين
التقليد واستطاعوا في حدود الأشكال القديمة أن يصنعوا صافات
جديدة ، يحررونها ، ويضفيوها ، ويقيسوها متوحدة بينهم ، بل إن
لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء
تحقق فيه رؤيته وموقفه الفكري الخاص ، وبناؤه الفني ، وإيقاعه
وتوتره ، ولغته التي لا تنصل عما تقوله .

هذه الحقائق إذاً أظننا عليها لما أظننا نكون متصفين مع أنفس
إذا انهمنا شوقي بأنه كان مجرد شاعر تقليدي يرسف في أغلال الشكلية
والصنعة ، أو ليس عنده سواهما ، أو أنه شاعر منعدم الشخصية .
معتقد للأصالة ، فردد لما يقوله القدماء ، ومنت إلى ما انتهوا إليه .

وإذا جاز لنا أن نذهب في القول غير هذا المذهب - وأن نرى في
شوقي رأياً مخالفاً ، فما هذا الرأي ؟ ومن يكون شوقي ؟ وما ديماء التي
تعد بها ، أو ما هو حاله الخاص الذي يجعله يبدو سبيحاً مشير ؟
أو معارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقي ؟ وهل في
بعضها ما يثبت له شيئاً من الأصالة أو نوعاً من الترد يبرزه من
الشكل المنطق الواحد والتمهي ؟

إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي هو ما أجملت
الإشارة إليه سابقاً ، وعني به صلة الشاعر بتراته . وبوهية هذه
الصلة ، ومعناها من الوحة الإبداعية .

ظالمروف أن الشاعر الحقيقي لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة
وحدها ، فإن هذه المادة المكتوبة من فكر أو آثار أو آراء أو كتب إى
تخل الجانب الثماني للشاعر فهي تدخل في تكوين ثقافته . وليس في
من حيث هي مادة تلتحل في إبداعه . إن صلة الشاعر بمادة التراث هي
في الحقيقة صلة تتجاوز ذلك ، أي تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى

ما وراء هذه المادة ، ونعني بذلك الارتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها ، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بتأنيج حياتها ، بثقلها وتعلماتها حيث الخلود والبدور والأصول والأسرار . إنه تمثيل وتشرب لحضارة الأمة ودوقها .

ولعل شوق أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها ، وأن يتحدوا بصوت البيانع الأصلية في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء أكانت حضارة مصرية قومية ، أو عربية إسلامية . ولذلك كان من الشعراء القلائد في عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم فلم يكن صوت شوق صوتاً واحداً ، بل كان صوت شعب وعصر ، كان رسالة .. كان صوت أمته وصوت عصره .. والمعتري ليس واحداً بل كثير كما يقولون

إذا شككت فأنمل قصائده في كبار الحوادث في وادي النيل ، ، ، ، والهمزية النبوية ، ، ، وانتصار الأتراك ، ، ، وذكرى المولد ، ، ، ومشروع ملز ، ، ، ومشروع ٢٨ فبراير ، ، ، وخلافة الإسلام ، ، ، وعلى سفح الأهرام ، ، ، والانقلاب العثاني ، ، ، وأبواب الهول ، ، ، والأهرام ، ، ، والصحافة ، ، ، ونكبة بيروت ، ، ، ولكيل أنفوسه ، ، ، وداع التورود كروم ، ، ، والعلم والتعليم ، ، ، وهلك مصر ، ، ، وسبح الميرفة ، ، ، وذكرى دوشواي ، ، ، وغير ذلك كثير . ثم اقرأ له «مجنون ليل» و«مصرع كليوباترا» و«السير» و«هل بك الكبير» فستجد في كل هذه التجارب قدرة شوق على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى حين يفت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك ، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فيض من لأوضاع والحالات الروحية والتجربة ، فيها وراء الحد والنوع ، وما وراء القاعدة والتقليد .

ويكفي هنا أن استشهد بقصيدته في ذكرى المولد حين يعبد إلى ممعنا روح التراث ، حيث الحنى والحركة ، وحيث البراعة والصورة ، وحيث بكاره شوق وحيوته .

سأولاً قلني هذا سلا ولانا لحز على الحبال له صغابا

يقول نينا

واحبابي سليت بهم سلافا وكان الرسل من قصر حبابا
وبانفسا الشباب على بساط من اللغات عظموا شرابا
وكل بساط عيشه صرف بطوى وإن طال الزمان به وطابا
كان القلب بعدهم غريباً إذا غادله ذكرى الأهل ذابا
ولابسله من خلق الدنيا كمن فقد الأجره والمصحابا
أما الدنيا . أرى ديارك أغنى تبذل كل أروية إهابا

وانتظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوق لحضارة أمته ، حين يرمع مصير كل فرد منها إلى مستوى مصير الإنسانية فيلتقي بصوت شوق صوب المجموع

من ويحترق بالحبلى فبالنبي ليست بها ضاربات الشمس
جنيت يزومها وزفا وشوكا وثقت سكرتها ١٩١٦ ومنا
فلم أفر غير حكم ظلم حكاما ولم أفر دون طائر الله يدا
ولا غطمت في الأشياء إلا صمغ ظلم والقوب للآباء
ولا كسرت إلا وجهه خسر ينادى فعمد الأسير الضمير

«يستمر شوق في التعبير عن الحكون في عصره ومصر ..»
وأما بدمية كناية تخرج عن إطار الذاكرة ..
القصيدة - الأفكار ، أو القصيدة - الزخرف ، أو القصيدة -
الوصف والموضع الخارجي الذي يظل خارجياً عن القصيدة ..
بدمية روحية تعبيرة

أما الدليل الثاني للقدرة الشعرية عند شوق ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنه ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعري . يمكننا بعلم أن الأثر الشعري هو في النهاية شكل يتدعى . يسمى إلى طرح رؤية ثقل إليها أثر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي ، ومن ثم فالقصيدة بعمق وتعمير يجمع بين الإيقاع والمادول ، ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه في أن واحد - إن تمه ادة شعرية رائعة في الحركة النصية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاديرها ، وهنا تصبح الكلمات والموسيقى في القصيدة الشعرية إيقاعاً يصل بين العنصر والكلمة ، بين الإنسان والحياة .

ولا شك أن الشعر في شأنه ذو صفة وطيدة ووثيقة بالموسيقى . فقد كان ما في أبيات الشعر من موسيقى خاصة ، تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل متظمة ، وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتعدت حجباً وذا ، ويرددها على مساطب وميدية مبرقة . كان ، كان ، كان ، يسهل الترانيم الشعرية القديمة ، والذي تريد أن تذكره ها أن الشعر صوغاً داخلياً مستغلاً عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه ، وقد يوجد بدون . وأن هذا الصوت الداخلي يرتبط بطريقته في إيقاع الجمال . وفي طائفة الإيحاء التي تصدر عن نتائج الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصلاء متلونة ومتعددة

وشوق كان له هذا الصوت الداخلي ، بل لا بد أن قلنا أن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال ، في كثير من قصائد شوق الشعرية : كان مولها بالموسيقى - مستعتمها بها - قادراً على توليدها ، والتأثير بها في نفوس قارئيه ومسامعه

ولا يجيب عن الدارسين قدرة شوق على الطمر بسبح شعري تظهر فيه براعته في استنار العلاقات الصوتية واستغلالها في التعبير عن اللحظة الشعرية التي تصدر عنها أو في المدلالة على موقفه النفسي

وأمثله ذلك كثيرة في شعره ومتحققة في قصائده على اختلاف
صورتها وأوزانها ومتناساتها

فمن القصائد التي تظهر فيها طاقة الإحشاء بالموسيقى وما تجرّه من
أصداة متلونة ومتعددة ، قصيدته التي عنوانها «أثر اليال في اليال»
والتي وصف بها حلاً راقصاً يقصر عابدين ، يقول فيها :

حفت كأنها الحية لمهي فضة ذهب
أو دوالس فور... . مبلّج يا لسيه
أو لسم الحبيب جلاً عن خائسه السب
أو شليل وجسمه حين ل به لسيه

وهي قصيدة تظهر فيها أثر اللحظة والأفعال بها ، وهي تعكس الملهي
وما يجده من حيوية الحركة ووشاها حيث تكشف اللمة عن إبداع
اليلة وما دار فيها من نعم ورقص

وقصيدته بعنوان «مرفص» التي أنشأها على وزن مخمّث حيث
يقول فيها

مسلم واحسبها . واذهي المصفا
ليت ما جرى بشرح السب
عديته وهي لئلكه حنفا

ثم أشعار الغزل . وهي كثيرة يمتلئ بها الجزء الثاني من كتاباته .
ومنها قصائد كاملة الوزن . مثل قوله :

عندوها بلولم حياء والغواي يهرمن البناء
وقد لا يحل أن شوق كان قادراً على لغة الحب . فهو يجيدها ويتكلم
بها كما شق ، استمع إليه في هذه الأبيات :

ذات الروح على نفسي معك أحسن الأيام يوم أوجعتك
عز من يفتدك ما روعى . . . أخرى يأنفوا بحدى روعك
كم شكوت اللى بالليل إلى مطلع الفجر عسى أن يظلمك
وبعدت الشوق ل ربح الضيا فكما الحرقه ما استودعك
بانهمى وعداى فى الهوى جدول فى الهوى ما جعلك
أنت روى ظم الفواشى الذى وهم القلب ملا أو شبعك
منهمى عندك لا أعلمه أو . لو تعلم عدى موقعتك
أزجفوا أنك شائق . موجه ليت ل فرق الضفا ما أوجعتك
نات الأغصان إلا مقلبة ككب اللع وزغى مضجعتك

وانظر إلى قصيدته التي يعارض فيها المحصرى حيث يقول

نفسك جفلة عرقنة وبسكة وريحتم عوده
حيران القلب معانيه - مطروح الجفن خهنة
أودى حرماً إلا رقصاً ينصبه عليك وثنية

وعبر ذلك كثير . منه قوله

عفسوه كيف يخفوا لبطا هاليم لاليت عنه ما كلى

ثم انتقل إلى قوله :

بأناعماً رقدت جفونه ففستك لا نهذا شجونه
حمل الهوى لك كلفه إن لم نعهه فمن يعبه

ولا تنسى قصيدته في زحطة التي يقول فيها

يا جارة الوادى طرقت وعادى ما يشبه الأخلام من ذكرائك
مفتة فى الذكري عوام وى الذكري والذكريات عدى السب الهاكى

وعبر ذلك من الشعر كثير وكله شاهد على قدرة شوق على
السيطرة على العناصر الصوتية للغة ، وبت إحساس خالص من
خلالها ، يتلاءم مع الموقف أو اللحظة المثارة

وإذا تركنا الغزل وألقينا نظرة على مطالع قصائده لسرى في لغة
هذه المطالع نسيجها الشعرى ، بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف
واضمار واستعمال للإيقاع المتداخل . أو ما يعرف بحسن التقسيم ومن
استخدام خاص للعطف والطاق والمقابلة . ومن انتقاء بكلمات يعبها
دات إيقاع تشر معه بالقوة والاعتداد بالذات والسمو . انظر مثلاً
إلى مطلع قصيدة سيج البردة .

بهم على الشاع بين البلاء والعلم
أصل مفك دعى فى الأشهر الضم

ثم التفت إلى ما يشيعه البيت من جلال ومروءة وهو فى الروح والكلمة
معاً ، ثم يسترسل قائلاً

دى القصة جوى جولو لبدأ يا ساكن القاع أهرط ساكن الأجم
لا زنا حدى النفس لائله يا بوج جبك بالنهم المصيب دى
جعلتها وكنت السهم فى كدى جرح الأبية عدى غير دى ألم
يا لايى فى هوى والهوى غمر فوشك الوجد لم يصول ولم نلم

وتأمل في الأبيات السابقة حديثه لعمه عندما رماء حبيبه بنظره
التي قتله أوكادت ، ثم انظر إلى جرح الأبية الذى لا ألم له ، ثم
الهوى الذى هو قدر ، ثم كلمة «شعة الوجد» ، ثم هذا الحلال
الذى يتشر فى المقدمة الغزلية كلها ، ويضئ عليها جوا خاصاً من
السر الروحي

وثمة مطالع أخرى تحمل ذات التأثير . مثل قوله

ولد الهوى فالكائنات حياء وفهم الرماوى نيم ولى
أو قوله فى «ذكرى المولد» .

سلوا قلنى طرفة ملا ولما لعل على الجبال لى جنتها
أو فى قوله فى مطلع قصيدة «عدى الحرب»

يسمعك يسلمو امرى والحق اعلم
وبصر دين الله انما يضرب

أو في مطلعته في «حلافة الإسلام» حين يقول

عادت اعلى العرس رجع نواح ومعيت بين معالم الأفراح
أو في «وداع اللورد كرومر» حين يقول
اباسكم ام عهد إسماعيلاً أم أنت فرعون يومس الليلا

أو قوله في العلم والتمس

قد لسمك وه سحلا كاذباً أم أن يكون رسولاً
في مصح قصده أشهد الحق حين يقول

إلام السلف بيسكم إلاما

وهدي الهجة الكرى علام

«قصيدة «السود» التي مطلعها

وق الأرض شر مدابيره لطيف السماء ووجانها

هذه جميعها صانع فيها براعة الاستهلال التي تتمثل في مزج إيقاع
الحملة بعلاقات الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية .

حيث تعطيك هذه الإشارات الصوتية الملائمة وما فيها من التمجيد
والتمتع في حركة وتكوين

هذا الصوت الداخلي للشاعر هو الذي يقضي على شعره ذلك
الطبع الخاص ، ويحقق دانية الفنان المتمردة ، ومن هنا يفتتح إيقاع
شوقي ملجأ هاماً من ملامح شخصيته الفنية ، ودليلاً من دلائل
قدرته الشعرية

أما الأرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقي فهو العاطفة
الهادئة المركزة التي تنأى عن الانفعال المصاحب الخلد ، إنها العاطفة
الخاصة لسلطان الطفل والفن . وليست العاطفة المشوبة بغير جيد
أو شرط . فالمعاطفة هنا بلغ صدقها لاستطيع وحدها أن تحقق
الفن . إنها عامل أساسي وجوهري في التجربة الشعرية . ولكن لابد
أن نتميز بفن الفنان الخالق امتزاجاً يحقق الاعتدال والتوازن . ذلك
أن الذي يحدد القمة النهائية للعمل الفني هو الفن . لا المعاطفة
مشوبة أو الصادقة وحدها .

وهنا يختلف شوقي عن حافظ ، فبما يؤثر شوقي المعاطفة الهادئة
الخاصة لسيطرة الشاعر بالتصوير عن الانفعالات الجياشة الصاخبة .
إذا حافظ يبرز طبيعته الخاصة التي تتمثل في قدرته على إثارة الانفعال
بما يمتلك من عاطفة مشوبة . ومن هدير الخواطر المتدفقة . ومن
اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص . لغة كلغة
الأقدمين . لغة نوح ونجف . ذات موج عالٍ من الانفعال . ولكن
خرج من التمرس إلى التثديد دعنا نتجرب المظهرين الأولين من «ثاء»
حافظ وشوقي لسعد وعلمون يقول حافظ

يد بالليل هل شهدت المعاصي كيف يتصفي في المنوس المعاصي
بلغ للشرقيو قتل قبلاج الفئج قد المرشيس ونى وعاصيا
وانع للبريات سعداً فعداً كان أقصى في الأرضي منها شهابا
قد بالليل من سوادك ثوبا ليلدراري ولشعبي جليابا
وضج الخالكت منك ظفانا واحباً شمس النهار دلك النقايا
قل لها غلب كوكب الأرض والأرض فغبي عن السماء احتجابا

ويقول شوقي في ذات المناس

شيسعوا الشمس وماتوا بضجهاها
وانعى الشرق عليها فبكها
لسبني في المركب في هلك
بوشع . همت فادي فضاها

الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقي ، هو حين يتجأ حافظ
إلى تضجير الأسى باختيار هذه اللغة التي تحشد المصاب تجسيد
(ينصب في العوس انتصاباً) والذي يلتمس من عناصر الأدب
ما يجنبه على التعبير عن الظلمة الشاملة التي همت الكون موت سعد .
فهذا الليل لابد أن يتر طول المصاب ، ولابد أن تمتد رقعته ويمتد
سلطانه فلا يطلع النهار . وحتى إن طلعت البريات على نملأ لنديا
ضياء . لأن الذي يملأها نوراً وسجى قد مات . وهكذا صنع الشاعر
سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة .
قادرة على بث الشعر بالحزن . ولكن بأسلوبها الخاص . والاستعانة
بعناصر إيحائية أخرى . لقد كان شوقي في لسان عند موت سعد ،
وجاءه البيا الضجيج وهو معترب عن وطنه . فحز دبت في نفسه رثق
عليه ، وكان يتسنى لو أمضى الله في أجل سعد بعض الوقت حتى يراه
قبل موته . ولكن المية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم
فقد كان لموت سعد أثر مصاعف في نفس شوقي :

أولاً : لحزنه على موته ، وثانياً : لتلقيه البيا وهو بعيد عن وطنه .
وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تضجير اللفظ الذي
كان ينطير من صدره كما ينطير الشر من البركان ، فقد كان شوقي
أكثر هدوءاً ، وأفقر على السيطرة على انفعالاته ، فلم يلجأ إلى
الخماس ، ولم يستعن باللغة التي تخلع القلوب هزلاً ، وإنما أراد أن
يجري في غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة ، وإذا كانت أبيات
حافظ قد أسكتنا قلب العاصفة ، فقد حطت بنا أبيات شوقي في
ويف حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة

في البيت الأول يوقنا شوقي أمام الشرق العربي كله وقد نجح
ليشع جنازة سعد في اعتناء بالغة الحزن . يشع فيها جلال المرء .
ولم يشع الشرق سعداً حين شعه . بل هو قد شيع الشمس وما ن بها
إلى العروب . على أن الذي اكتسب بصورة روعها . ومعها هيبها
تلك العلاقات التي تألفت من كتاب البيت . والتلازم لموسيقى من

«شعواء» و«مالو» و«ابن» «اعني الشرق عليها» ثم بين «ضحاها»
و«مكاهها» ، ثم اتشاد حروف المد على طول البيت بإيقاع مباع
هذه التلازم لا يصرّف تأثيره إلى مدى تعامل هذه الأصوات ، بل
«الإحساس العام الذي ينهي إليه البيت والموجة المادّة التي تخطو
خطوات منظمة حزينة وفي هم موقع

إذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا شوقي يستعين في إنشاءه بالحزن
عبارات أخرى ، فاستعاد موقف النبي يوشع الذي طلب من دمه أن
«يحرّله» عبر الشمس فاستجاب له . فقلت شوقي كان في
موقف يوشع حين همت الشمس بالمغرب . فإدّى به واستجاب له
فلما هوى المغرب استطاع شوقي باستعادة موقف يوشع أن يحرّره
بحسره لأعباءه ، حرمته من سيع حياه سعد . ومن حروجه لمرافقه
ومن إذا كه سحابة التي تكبدها الشرق كله بموت سعد والتي
كادت محتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها

ويكفيك أن نقرأ البيت الثاني مرة ثانية لكي نرى ما فعله شوقي
بموسيقى البيت . حين نوات كلّيات بعضها مثل «أطنت» في نهاية
النظم الأول . ثم هُتّت ، فاذى ، ضاها ، في النظم الثاني . ثم
أليس المطفء بالماء - هو الآخر - قد مسحنا الإحساس بأننا أمام
حدث حائل ، يوشك أن يقع . ولابد من تعادله بأيّ شيء

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقي يدلان على مدى الاختلاف
الذي يكون على كل شاعر في تناوله لمعاطفة واحدة هي عاطفة الحزن
على موت سعد . وكيف كان رد فعلها ، وكيف انعم كل واحد منهما
بأسلوبه الخاص في التعبير والأداء

ولعلنا بهذا المشاهد نكون قد أوضحنا ما عينا من قبل حين قلنا
إن عاطفة شوقي ليست مدبوعة بعلة الانفعال الصائب أو الحاد ،
وبكها المعاطفة التي يحكمها عقل الفنان الخلاق وإرادته الفنية حين
يسيطر على التجربة ويضعها لسلطانها .

أما الإيهام الرابع والأخير في هذا البحث فهو قدرة شوقي على
الخروج إلى الإطار الإنساني العام ، فكثيرا ما كان يخرج شوقي إلى عالم
بعلت من حدودنا فتب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية ،
وكثيرا ما تنتشر في شعر شوقي أبيات تكشف عن قيم إنسانية عميقة ،
فخرج لأبيات وقد حملت الكثير من معاني الحكمة أو الأفكار
«ساد» . في شبه مقولات عامة ، تتجاوز حدود الموقف ، أو الحدث
الصغير إلى تكشف لحظة فكرية وشعرية . والخروج بها في شكل
تجربة بحجم الكون . وقد يكون شوقي متأثرا في ذلك بثقافات
عصره . وتراثه العربي من الشرق والغرب . ولكن روحه وسعه
رؤيته وعمق تجربته هي التي كانت عاملا أساسيا في إثراء شعره
بالحكمة . وفي تعاوزه للحزن والمردى إلى العام والتامل من الفكر
«الإحساس

ومن أبياته المشهورة في هذا المجال ، والتي يُعبر كل بها بحسنا

لتجربة بحجم الكون . سه الذي قد في معدنه فصلته به أنه قد
والذي يحترق من معادله مع شوقي حقيقته وليس يشوقه

ورقفت أسمع ما في الناس من حزن
إذا ورقفت الناس البصر في المسيم

هذا الفصل عما في صاعده بسبب من صبر صهره يرجع إلى صفة
شوقي حين يعلو بظلمته ويسجد في دوحه عافية . وقد اجت كليله
فأحضر أحياها . وحين جعل أسمع ، سحني به لاسان من حزن
أن يكون قادرا على التماس بعدد لاجه لاسان في باي وفي سحر
فالاسان سحير تجربة وطبيعته . ومن انصرفت بالبحر في سحر
«عنا أن تنقل الآخرين وسامتهم» وقد فعلت فقد رررر أسمع .
في الناس من حزن

ومثل هذا . وإن كان أقل وعه بما سبق . فهو

لعلنا الصلح نسمع في أحياها به
فالسفر بسعدنا خلق وشفيها

ويقول أيضا في هذا البيت من الحكم

لماذا من صفة الدنيا وعبرها
لئلا ظنك بالذنب وما فيها
وما قوله

مقدمة في جود الخوف طائلة
والنفس مذبذبة من راح بود

وفي القصيدة البنية يقول

إن النجاسة في الرجال خلافة
مألم نزلها رافة وسحابة
والغرب يسقطها الطوى تحرا
ويستل لفتها الصفا

ويقول في سجع البردة

صلاح أصرلا للأعلاي مسرحة
فقدوم النفس بالأعلاي نسف
والنفس من عيرها في عير عالمية
والنفس من شرها في سرج رحمة
تسطح إذا مكنت من لدو وهوى
طغي الحيات إذا غشت على النكمة

ويقول في ذكرى المولد

ولا يسببك من خلق القليلي
كسر شفة الأحبب والصعب
نما الدنيا أرى ديبك أسمى
بيدك كسر فوسد الحساب

ومن عجب نسي عشيقها
وتنسيهم وما رجفت كتابها

لما فتحك القيدان إلى غيبس
ولي فتحك الحب إذا تغافل

ومن أبياته التي تسير مسرى الأمثال في هذه القصيدة

وما نيل الطالب بالنصي
ولكن تزعم الدنيا غلابا
وما استغنى على قوم مال
إذا القدام كان لم كتابها

ول وصفه للفر في «محور ليل» . بقول

براز كثيرا للود الكثير لها فينى كان لم يروه

ومن كتاباته الرائعة الشديدة التركيز والعمارة التأثير برعم بساطتها
«شديده» . ما جاء في حوار قيس لليل عند لقائها الأول في رواية

«محور ليل» قول شوقي

لسبيل عاني ؟

كسبل شى فى بلد حبيبى

جسمى فاحب

بأمة بفسك المصطفى

وأنظر مرة ثانية إلى عبارة «كل شى» إحدى محضرة نجد به احتضن كان
متنح الدنى في كلمة . وحمل ساعه لثاقه راحب بفصل ليل وما
ديا

وبطول بنا المقام إذا رحتا بعدد أبيات الحكمة التي تكشف
بجملها . كرا . أو التي تجسد تجربة إنسانية عامة . وتكعب تلك
الإشارات القصص شاهدة على ما مذهب إليه

وبعد . فهذه بعض ملامح القدرة الشعرية عند شوقي وليست
كل ما لديه من ملامح ، ولكنها كافية في تأكيد أن شوقي قد استطاع
أن يحقق دماء الفريدة . وأن يظل محمدا محبوبا وطراجنا . وأنه
استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طريق الإبداع ، مع المحافظة على
رئيس القدماء وأشكالهم ، ولكنه مع ذلك كان في مقدوره أن يظل في
واصل مع حركة الكون التي تغدو ينابيع التغيير والتجديد . كما
أثبت قدرته على فهم مواقف الحياة التي هم جماهير الشعب . وأظهر
فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر ، فقد ظلت مشاكل أمته
السياسة والاجتماعية مشتبكة بأعضائه ودعمه إلى آخر لحظة في حياته

هوامش

- (١) الشعر المصري بعد شوقي ص ٢٠
(٢) مقدمة للشعر العربي - أمويس (عل أحمد سعيد) ص ١٨



أحمد متوفى:

شاعر البيان الأول

أدونيس

١

سواء تكلم شوقي على الذاب (غزلًا ، أو فخرًا الخ) ، أو تكلم على الآخر (مدحًا ، أو رثاء الخ) ، نرى أنه يتجلى في إنشائه الشعري سقياً من الكلام ، واحداً نقول من الكلام ، غريباً له عن اللسان . اللسان هو اللغة ، أمناً للجميع أمناً الكلام ، فهو اسم للسان ، يشكل شطراً ، مستقل وحراً
لوحياً / نأخذ أمثلة - هذه الفصائل الثلاث : «غاب بولوبيا» ، «باريس» ، «مجانة» .

٢

معجم الألفاظ ، في هذا الحب ، هو نفسه المتداول في الشعر القديم الصباية ، أكابد ، ذلّ الغوى ، الموت ظلاً إلى مم الحية ، رق النسخ ، رثى له ، ... الخ . وهو مستخدم بذاته ، في نسقه وسياقه القديمين . إلى ذلك ، تستند هذه المعجم عناصر بحارية استعملت ماضياً ، في شعر الحب ، تعود إلى الحرب : الحبيبة تهجم على العاشق بأسلحتها ، - يعيها محصوراً التي «تقطعان» كالسيف ، ويقامتها التي هي الرمح . ومع أنها مريضة ، حياً مثله ، فإنها «تقطعه» ، أي تتلبّ عليه ، وتتركه في ليله وأبيه ، حزناً مهجوراً . إنها المنكسرة ، لكن التي تقتل «مهوراً»

ويستند هذا المعجم كذلك ، إلى محاز استخدامه ، أيضاً ، كلام الحب في الماضي . وهو محار مكرر إلى درجة أنه فقد إيماءه ماء الحياة في هم الحبيبة ، المايا في رضاءها هي التي ، حصارها سحر وخمر إلى حجاب أنها قاتلان ، والعاشق يسو الدنيا ولا يسو حبيته ، عينه لا تمان ... الخ

كذلك نرى أن كلام المدح في هذه القصيدة هو الكلام نفسه في للمدح القديم : جئات النعم ، ذروة العلياء والمهد ، ذروة البيان ،

يوسى عنوان القصيدة «غاب بولوبيا» ، بأن كلام الشاعر يقدّم هذا الغاب ، من حيث هو وجوداً خاصاً : أوس حيث هو مصدر - مرجع لمعناه . لكن ، يتبين لنا ، إذا قرأنا القصيدة ، أن «غاب بولوبيا» ليس إلا مناسبة ، وأن المعنى «علاقة الدال بالمندول» متميز ، عن «موضوع» القصيدة . ذلك أن المفردات وتداعياتها ليست إلا لباساً منسوجاً من طبيعة غير طبيعة المكان الذي يلبسها . إنه ثوب يصبح أن يلبسه أي مكان آخر غير «غاب بولوبيا»
هذا الغاب ، اسمياً ، عرق . لكنه ، معنوياً ، عرق .

يعني ذلك أن «المصدر - المرجع» ليس «الموجود» ، كما هو في ذاته ، بل هو الموجود كما تدركه حساسية شوقي وثقافته . هكذا «يخلق» شوقي «غاب بولوبيا» بذاكرة ألفاظه ، صباغة ونية . بجلّ كلامه عن الشيء الذي يشغلت عنه «ظاهراً» ، بل يصبح الكلام هو هذا الشيء .

٣

وللكلام في قصيدة «باريس» ثلاثة مستويات : الحب ، المدح ، التذكير

• تصدق هذه الدراسة ، طلبة لغويات من شعر شوقي

دوره الحكمة ، دروة العلم ، و دماريس (الممدوحة) هي العصر ، بحله وجلاله . - منكة لزمان ، نواء الحق ، نور الحضارة (في الحاضر) ، وماضيها أعظم ما تطوى عليه حراة التاريخ - لشد وعزلة في آن ، - وادي الشرى ، ومرح الفزلا

أخيرا نجد أن كلام الديكوى هو الكلام القديم نفسه . دماريس معب الشهاب ومصله ، ينسبها تروح ونعلو ، حنه معب ، سماء لوحى الشعر ، والشعر هو : وحده ، الخدير مان شى عليها

ولا بد من أن نلاحظ . مستكلاً أن هذه الانواع الثلاثة من الكلام يربتها ويجمعها العهد والقرار ، معجم آخر من الألفاظ والعبارات الأدبية ، ما الحاة ، حثات العلم الإفاك (يحدث لإفاك) ، الكوثر ، السماء ، الوحي ، حل حلاله

تضاف إلى ذلك ، مفردات سلطانية قديمة . تيجان ، ملوك . راتك

وهذا الكلام ، محتوياته جميعاً ، واضح تماماً ، بية وتعبيراً ، كأنه يجري مجرى الرهان والدليل . فهو مناسك ، مفهوم بتعاصيله كلها . ولما ات المستخدمه جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك ، السالع ، والأفكار والآراء حلبة . والرابط بين الأحرار عفى مسطفي ، بحيث إن الفصيحة لا تحفل تأويلات أو تعاسر محتمة

ومن هنا يرى أن خاصية الكلام في هذه القصيدة إنها هي خاصية إيديولوجية . لتصبح ذلك ، يعود إلى التعبير الذي أشرنا إليه في بداية البحث ، بين اللسان (اللغة) والكلام ، وهذا أساس العلم لورديان دوسوسور . اللسان منظومة دلالية تنبع للأفراد أن يتواصلوا فيما بينهم . والكلام هو الاستخدام الخاص للسان اللسان حيدى ، والكلام هو محال الاحبار . ولا يقال عن اللسان إنه شعر أو لا شعر ، فهذا لا يقال إلا عن الكلام . ولهذا ، بغض ما يكون للشاعر كلاماً خاصاً به ، أى لا يستعيد كلام غيره بمن سبقه أو ممن يعاصروه ، يكون ذلك دليلاً على أن له ذاتاً خلاقة متميزة

وفي عرضنا لكلام شوقي ، وفي المثالين ، مفردات ورواسم (تعابير ، كليشيات) وأفكاراً وتداهيات ، رأينا أنه استعادة لنسيج بكلام القديم . فهو ، لكني مستخدم عباراته ، يحوك بطريقة سلفية سبجاً سلفياً ، على نؤلو سلفي .

وهذا الكلام ليس . كما رأينا ، مجرد مفردات قائمة بذاتها ، مستقلة عن التاريخ . وإنما هو كلام مشترك بين الناس يجعل إرثاً من الأفكار ، وينقل معرفة معينة وشكلاً تصورياً معيناً . إنه ، باختصار ، يمثل طقساً امررة اسلمة ، وطقساً التعبير السلفي

استناداً إلى ذلك نقول أن شوقي يستخدم الكلام ، بطريقة إيديولوجية مستعيداً به خطاباً موروثاً مشتركاً . ونقول تعاً لذلك إن قصيدته إنشاء إيديولوجي .

كيف تكشف عن هذه البنية الإيديولوجية ، على مستوى تحليل الشعرى الخاص ؟

موجز الإحاطة في العاط التايه

(أ) على مستوى الكلام ليس شوقي . هذا ذات تكلم كلامها الخاص ، وإنما هو ناطق بكلام جماعى مشترك . وهو ليس ، كشاعر ، موجوداً في ذاته ، وإنما هو موجود في هذا الكلام . أى في إنشائية الخطاب الشعرى السمي ليس العهد الإيديولوجي هنا فردى ، وإنما هو جماعى . وشككنا مع هو التقليد . والتقليد لا يؤسس وإنما يدعم سطه الكلام الماصى

(ب) أما على مستوى اللسان . فإن شوقي مختار من بين مفردات معينة ويختار إليها . واحتت هذه المفردات يصير أخصه و عظمة ، احيرت له . وهو هذا دماريس . حتى حنة معب والمثال الكامل . بهذا المعنى ، يمكن أن نهم فون رولان بلوت برقبة اللسان . فحين أقول . مثلاً . أبيض ، أعنى الظاه . التقاوه ، البرامة ... الخ . وحين أقول : أسود . أعنى ما يناقص ذلك

(ج) وكلام شوقي ليس تساؤلياً ، ولا تأملياً ، وهو ليس إخبارياً . إنه كلام عاية . أى كلام لى وإحصاع . يصنع دماريس الى هي واقع معابر للواقع المصرى والعربى - الإسلامى . إلى كلام خاص بهذا الواقع العربى - الإسلامى وحده

(د) وكلام شوقي على دماريس ليس مكان حوار أو محابة . وإنما هو الشكل المستعاد لسلطة كلام سلفي . فكان دماريس - المعنى والشكل ، تُتقرب ، بل تدوب في سطة هذا الكلام

(هـ) الآخر ، هنا ، مثلاً في دماريس - ليس إلا صورة ندية أو امتداداً للذات التي يمثلها كلام شوقي . لكن ، حين دى الآخر امتداداً لى ، فأن في الواقع ، فيه ، لى نبي وجوده كناية مستعارة . وهكذا يرى أن هناك عائبين في هذه القصيدة - مع أنها هما احاصر شكلأ و ظاهرأ . هما دماريس والشاعر

4

مثل الثالث الأخير قصيدة « نجاه » . هذه القصيدة إنشاء مزدوج . ديبى لأنها هل إيمان ، وإيديولوجى سياسى . لأنها تؤكد سلطة الخلافة . بل إن الذين هنا إيديولوجى لأنه مستخدم لإصغاء للمشروعية ، العقلاية المظهر ، على سلطة الخليفة ، لهدف أساسى تحويل قوتها إلى حق ، وطاعها إلى واجب

ومن هنا يمكن وصف القصيدة بأنها دعاوة سياسية ، فهذه كلام وظيفته أن تسوع عمل السلطة ، في حين أن وظيفه الإنشاء الإيديولوجى هي إصغاء للمشروعية على وجود السلطة . ومن هنا نقول إن الإنشاء الياى في هذه القصيدة هو وجود كوظيفة وهذه الوظيفة وجهان

(أ) ثربوى ، وغايته التليل على أن الإيديولوجية الدينية

الإسلامية دائماً على حق ، نظرياً وعملياً

(ب) نخرصى / إضاعى - وعاته أن يدع إلى مريد من الخسك ما
تقل به ، وإلى مريد من نكبه ما ترصه .

وغير المفهومات في هذه الفصدة عن نفسها مكلمات
أو ماساق ، هي - مع أنها عامة ، مظلة بالذلات . ولذلك فإن
بيانها الفصيدة تحسب الذكر الدسة وتداعياتها لكي عدم بشكل
أفضل ما تهدف إليه . ! يا سلاح بصوغه الكلام لخدمة سلطة الخلافة
السياسية - الاحياء

وهذا ما يفسر الوصوح الكامل في الفصيدة ، كما هو الشأن في
المتنبي الأتلي - وصوح المفهومات ، ووصوح الأحكام ، وهي
لا تحمل تأويلات أو تعابير عتمة ، ثم وصوح الممارسة الإنسانية -
الفاظاً وعبارات .

لهذه الممارسة الإنسانية أوبة في القيمة هكذا تقوم هذه الفصيدة
بأنها ناجحة في تحييشها الياني للذاكرة اللبئية . شعير آخر : بما أنها
ممدوح تربوي ناجح ، بسبب من ذلك ، فهي ممدوح شعري ناجح
أعز هو ما يقله هذا الإنشاء لباني ، وهذا الإنشاء الياني هو
التمودح الذي يجب أن يتحدث في صورة الحق

وبحسب هذا المنطق الإنشائي ، لا تكون الأسئلة أو الاعتراضات
التي يمكن أن تأتي دليلاً على قصر في الإنشاء الياني ، وإنما تكون
على العكس . دليلاً على القصر في المعترضين ، دليلاً على أنهم
يحتاجون إلى مريد من التربية ، وعلى أن الانشائية غير واضحة لهم
تماماً ، على الرغم من وضوحها في ذاتها . وعلى ضرورة إعادة
الشرح

وإذا جوبه هذا الإنشاء الياني بالرفض ، فإن ذلك دليل على
الانحراف أو الخروج الذي يأخذ اسمه ، تبعاً للوضع التاريخي ،
السياسي - الاجتماعي .

للإنسان منها تقدم أو كبر ، بنظر إليه بحسب هذا المنطق الإنشائي
كانه طفل في بدايات تعلمه .

هكذا نرى أن الكلام مجال تتجلى فيه الإيديولوجية ، بامتياز ،
فيه ممارس ، مباشرة ، وظيفتها أو وظائفها الخاصة .

الكلام هنا يحمل ، فضلاً عن التاريخ اللبئي ، التاريخ
الثقافي ، والتاريخ العاطفي - الانفعالي ، ويحمل كذلك القيم المرتبطة
بهذه الحالات كلها .

بالكلام إذن ، توفر الإيديولوجية للسلطة اللبئية إلى كل ما نراه
مناساً لديمومتها ، حتى العنف . والكلام تصفى للمشروعية حتى على
هذا العنف ، وتظهره كأنه حق وضرورة

يجب أن نلاحظ أخيراً أن كلام الشاعر في هذا الإنشاء ليس
كلام من يريد أن يبحث ، بل كلام من يؤمن . ووظيفة الكلام هنا

هي الشهادة لسلطة الذين ، ولدعومتها من هذا ليس للواقع قيمة
الآن قدر ما يتطابق مع هذه السلطة ، كإيديولوجية الأوبه في هذا
الساق - للإيديولوجية . وهي ، في هذا السياق ، أكثر أهمية من
الواقع

5

صل بنا فندم إلى النتائج التالية
أولاً الشاعر هنا حامل اللفاظ وحامل علاقات . وهذا يعني أن
الإيديولوجية هي التي تعكّر ، لا هو ، وأن البنية هي التي
تكتب ، لا هو

ثانياً : الذات ، ذات الشاعر كفاعلية خلاقية ، «عائبة»
والخليفة ، من حيث هو ذات مفردة ، محددة وتاريخية ،
«غائب» هو أيضاً كذلك يقال في «باريس» و«غاب
بولونيا» الحاضر هو بنية الإنشاء الشعري - الياني ،
القديمة ، وعلاقتها ، الخليفة ، غاب بولونيا ، باريس
موصوعات مبابية ، لكننا يغير عنها بكلام واحد . فلو اوقع
المختلف ، كلام مؤلف . كأن علاقة الشعر بالواقع هي في أن
ينعظ ، وفي أن تلمط أشياءه كأنه ناشبه جميعاً . مجرد
مناسبة لكي يقول الإنشاء نفسه .

ثالثاً : الكلام على «التجديد» أو «الحدثة» يعني ، بحسب هذا
المنطق الإنشائي - الياني فكر ، أيها الشاعر ، بما شئت .
وكيف شئت ، و«جذد» كما تريد ، لكن صحت
القواعد التي تفرزت ، والمبادئ التي ترسخت عيشت
المسألة بالنسبة إلى الذات الشعرية أن «سدا» أو «نسي» ،
بل أن «تذكر» أو «تعيد» . المسألة ، بعبارة ثانية ، هي أن
«سوغ» ، على مثال «ماهر» أو «عيد الصبابة» ، إذا
تحدثنا عن إبداع ما ، في هذا الصدد ، فهو إبداع تقليد ،
لا إبداع توليد .

6

هكذا نرى أن نتاج الشاعر أحمد شوقي يتدرج في ما يحيل إلى
الاصطلاح على تسميته بـ «شعر الكلام الأول» . ومعنى به كلام
النظرة الأصلية التي قامت ، بيانياً ، على ركنين رئيسيين

«الصوت» الحاملي و«القرار» الإسلامي . أو شعير أكثر وضوحاً
«اللفظ» الحاملي و«المعنى» الإسلامي . ويشير بالمعنى الذي يقصده
هذا إلى الوثني ، بمضموناته المتباينة والأرضية .

هذا الشعر ، من حيث إنه شعر الكلام الأول ، هو شعر المعنى
الأول . وفي كونه كذلك ، هو شعر البيان الأول

لكي ، ما أصعب التحدي الذي يواجهه شاعر يصوغ شعره بالكلام منه الذي نزل به الوحي ، وما أعنف المأذية ، في أن كانه مدعو لكي يتلصق كلام الله ! ذلك أن كلامه على آلاء الله ومخلوقاته ، إصجاباً أو تمجيداً أو اعتباراً ، لا قيمة له إلا إذا كان كلاماً «مُبيناً» - أي رجع اللغة ، رجع اليان

الإنسان ، في هذا المستوى ، لسان ولذا يبدو صراعه في الوجود كانه في المصراع الأول ، صراع من يطمح جاهدا لكي يكون حديراً بتقبل الوحي - شحيد كلمة الله والشهادة لها

إن جهده ، إذن ، كشاعر ، يتركز على إيقان اللغة ، بحيث يعمل على إيقانها ، دائماً ، في حيوية اتجاهاها الأول ، أي في مسرى شهادتها الأولى لأشياء الوحي

ومن هنا أهمية اللغة في النظرة الإسلامية - العربية . من لا يعرف كيف يكون جديراً بها ، لا يعرف كيف يكون جديراً بالوجود . ومن يجهلها ، فكأنه يجهل الله والكون والإنسان : إنه الأعجمي .

ما علاقة الكلام ، في النظرة الإسلامية - العربية ، بالمادة أو بالشيء ؟

التأمل في المادة أو الشيء هو نوع من التأمل في قدرة الخالق ، أي في بيانه . ووصف الأشياء شعرياً ، إنها هو ، في العمق ، وصف هذه القدرة ، لا للمادة ، في ذاتها ولذاتها . النص الشعري هنا كلام على كلام الخالق . وحيال الشاعر ، إزاء المادة التي يتحدث عنها ، خيال لغوي - ينشئ من حركية اللغة ، وليس خيالاً مادياً يستق من المادة . فليست شيئاً أدلة هي التي تحمل لغتها الملائمة ، بل اللغة هي التي تصب على المادة الكلمات التي تلائمها .

المادة مناسبة عرصة ، ذلك أنها متغيرة ، زائلة . أما اللغة ، فباقية . وفي هذا المنظر ، يمكن القول إن مبدأ الحقيقة ليس في المادة وإنما هو في اللغة . لذلك ليس للمادة وجود مستقل عن اللغة . الشيء في وجوده الحقيقي ، هو الكلام الذي ينطق به . لا يمكن ، مثلاً ، تصور شكل آخر ، في اللغة العربية ، أكثر صحة في وجوده ، من التصور الذي يفتحه الكلام المترق . وهذا ما يمكن قوله ، بالنسبة إلى الأشياء جميعاً . وبهذا المعنى ، يصبح القول إن العالم لغة

ينتج عن ذلك ، على الصعيد الشعري ، أن لغتي الحقيقة القصيدة لا يمكن في ماديتها - موضوعها ، وإنما يمكن في كلامها ، في العلاقات التي تقيمها . وتقوم القصيدة بحسب أن يتركز على الكلام وعلاقاته اليبانية ، لا على الفكرة أو الموضوع . فليس معنى القصيدة

في ما تمثله ، في ما تتحدث عنه ، وإنما هو في سيحها اليباني

حين نقرأ قصيدة لشوقي عن «الريح» ، مثلاً ، أو عن «الأندلس» ، أو أي «موضوع» آخر ، فإننا نلاحظ أن هذا «الموضوع» منسلخ من شئنه الموضوعية - المادية ، من واقعته ، فالريح «ريح ياني» والأندلس «أندلس يانية» ، والطائرة ليست مصنوعة بأعجوبة التقنية العلمية بقدر ما هي مصنوعة بأعجوبة التقنية الشعرية . فالعالم الخيالي الشعري عند شوقي لا يستند إلى العالم الخارجي ، وإنما إلى ما أصبح ضمن مجال الخيال ، تاريخياً ، أي أنه يستند إلى القيم اليبانية - الجمالية الرسوخة . كأن الأشياء لا تنتمي إلى العالم الخارجي - المادي ، وإنما إلى العالم الدوي - الذهني

لتقول الوحي باللغة العربية بحدان . أزلي وتاريخي . في البعد الأول ضمان أبعثتها وتمييزها على سائر اللغات . وفي البعد الثاني ضمان حضورها : إنها وراء التاريخ ، لكنها تاريخية ، وهي تاريخية ، لكنها تتجاوز التاريخ ، تتقدمه وتظل فنية ، وإن ارتبطت به . في هذه النقطة من اللقاء بين الأزل والتاريخ ، بين الوحي والنسوة . يمكن التودج الأول للكلام العربي من حيث هو بيان . التمودج الكامل ، بياناً ، هو القرآن - وحى الله . التمودج الكامل في الممارسة الإنسانية للبيان ، كامن في الفترة الزمنية لذلك اللقاء بين الوحي والنسوة : في الشعر الجاهلي . إذن سيكون القرب أو البعد ، إزاء بيان الشعر الجاهلي ، معياراً للقرب أو البعد ، إزاء بيان الشعر بإطلاق

من هنا نفهم أهمية الماضي الشعري ودلالته ، بالنسبة إلى شوقي ، وإلى الشعراء الذين يصدرون عن النظرة الإسلامية - العربية ، في أصولها الأولى ، وفي الممارسة التاريخية ، القائمة على هذه الأصول . هذا الماضي يختص التعليم المعرفي كقيمة ممارسة اللغة ، بياناً لماضي هنا ، بمثل قاعدة النظرة وقاعدة الوجود ، معاً . وهو ، إلى ذلك ، حق نفسي ، بلا حدود ، به اليقين ، وبهد اليقين وحده ، وانطلاقاً منه ، يمكن فهم الحياة والكون والإنسان ، بالشكل الأكثر صواباً وكالاً

ثم إن هذا الماضي لا يأخذ حقيقته من كان مثله ، أو من واقعه (الجاهلي ، أو غيره) ، وإنما يأخذه من شعريته وبيانيته . من إن ذلك الواقع هو الذي يستمد اليوم أهميته من الشعر ، وليس الشعر هو الذي يستمد أهميته من ذلك الواقع

الشعر ، إذن ، في نظرة الأصول ، النظرة الإسلامية - العربية ، هو شعر لغة . وهو كذلك حتى حين يكون شعر أشياء . ذلك أن هذه

الأشياء لا تكتسب وجودها للشيء الإنساني، إلا بقدر ما تقر بها اللغة إليها، أي بقدر ما تحولها إلى بيان. إن على الشيء لكي يصبح شيئاً إنسانياً، أن يرتقي إلى مستوى اللغة.

لغة لا «تبط» إلى الشيء لكي تنصق به وتبقى معه وتشياً، وإنما لكي «تلفه» إليها وتؤسسه. هكذا ليست اللغة لغة بالشيء الذي «يفصح» عنها، بل الشيء شيء باللغة التي تفصح عنه.

من هنا مهم كيف أن الإتياء الشعري، بحسب النظرة الأصولية، لا يرسم الشيء وفقاً لشيئته، وإنما يرسمه وفقاً لبيئته والشاعر لا يبدع أو لا يخلق وصف الشيء. فهذا، سواء كان مادة أو روحاً، مخلوق في «أحسن تقوم». من أبي للمخلوق، إذن، أن يكون تقويمه إبداعياً؟ إنما الشاعر بعيد في نسق آخر، بدءاً من النسق لأصل، تقوم الشيء. يتعلم على يد الله الخالق كيفية خلقه: يستعيد، بطاقته ونصيه، وصف الله

١١

في إطار هذه النظرة الإسلامية - العربية، يمكن أن تقوم، بشكل أدق، شعرية شوق وشاعريته، ويرى، بشكل أصح، مكانه ومكانته في عصره. كان، في صدره عنها، بحركة هاجس رئيسي: تداركه الهبوط في تاريخية اللغة الشعرية العربية (من جهة) ووضعها في الجاه الصعود، من جهة ثانية. لهذا الهبوط دليل على هبوط الفكر وهبوط الإنسان في آن: أي أنه دليل على هبوط الوجود العربي. وتداركه إنما هو نقطة البداية في الصعود وتجسيد هذا الهاجس، شعرياً، يعني، بالضرورة، استعادة النموذج البياني في الممارسة العربية الشعرية الأولى

١٢

هكذا، لا نرى في شعر شوق من الزمان في عصره غير الأسماء: أجداناً وأشخاصاً وأشياء. أي أننا نرى سطح هذه

الأسماء، لا عمقها، ويري لغويتها لاشيئتها. ذلك أنه لم ينظر إليها من حيث هي علاقات إنسانية. حصارية تولدت أو يمكن أن تتولد. ومن هنا لم ينتكر لها، من حيث هي ظواهر أو وقائع ناشئة، فلسفياً «ناشئة»، وإنما أصق عليها كلام المص / الأصل، بصورة وأدواته الفنية، وقيمة الخيال. لإنشائيته الشعرية «تستوعب» الظاهرة، ولا تتجاوز معها، أو تحاول أن تواجه خصوصيتها خصوصية في التعبير مقابلها إن شوق، بعبارة ثانية، لا يتحدث في نسج الكلام التعبير المقابل الذي تحدده الظاهرة في نسج التاريخ.

هل يعني ذلك أنه «يحب» من الواقع؟ أو أن التصيدة عنده «صنعة لا مهارة»، أو أن «ذاتية ضعيفة»؟

نظراً أن مثل هذا التقدير نوع من إسقاط مفهومات غربية على موقف من الشعر، غريب عنها وعليها شوقها، شأن في ذلك شأن الشعراء الذين يصنرون عن النظرة الإسلامية - العربية، نظرة المص / الأصل، يصدر في كتابته الشعرية عن اللغة في ذاتها ولذاتها، في ماديتها وروحيتها في آن: أي عن وجودها الأصل الذي لا يفتره مرور الزمن، بل على العكس يلبس، ومن ليمها الإقطاعية، الصوتية - الموسيقية. واسعة في هذه النظرة، لا تأخذ إيقاعها من الواقع، بل إن الواقع، عن العكس، هو الذي يأخذ إيقاعه من اللغة الواقع، سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو سياسياً، هو، دائماً، ضيف في بيت اللغة

لعل في هذا ما يحيل لأمثال هؤلاء القواد الذين يصنرون عن رؤية نقدية، حرية الأسس، أن لغة شوق هي لغة الماضي لا لغة الحاضر. والحق أن اللغة كما يفهمها شوق، وتعلمها النظرة الإسلامية - العربية، لا ماضي لها - أي ليس لها، في ذاتها كلغة، ماضٍ يتقضى ويؤول، وإنما ماضٍها مجرد ماضٍ تاريخي، اصطلاحى. فاللغة وجودياً، حاضراً مستمراً، بل هي المستقبل: إنها الأزمة الثلاثة موحدة في جذر انبثاقها للتمالي: الوحي

كتابخانه مركز اطلاع رسانی
بنیاد وایرة المعارف اسلامی

عناصر التراث في تتمة

ناصر الدين الأسد

بحث «العناصر التراثية» في شعر شوقي، وغيره من الشعراء في كل عصر وعدد كل أمة، قد يوقع الباحث في مزالق لا تنهي به إلا إلى المغالاة في تلمس الأشياء والظواهر، في اللفظ أو المعنى، لادنى مشابة وأوهى مناسبة، فيسارع إلى الحكم بأن اللاحق قد أخذ من السابق وقلده، وأن المتأخر قد نظر إلى المتقدم وسرقه، على حين لا بد لكل شاعر من أن يكون في شعره بالضرورة «عناصر تراثية» اكتسبها من اطلاعه على تراث أمته، من شعر الشعراء سواهم الكتاب والفقير، سبقوه جيلاً بعد جيل، بل لا يكون الشاعر شاعراً حقيقاً إن لم يكن كذلك، فكما أراد أن يحرر الشاعر بشعر التراث من مابعده الأصلية ومصادره الأولى، وكما اتبع حفظه لأكثر عدد من روائع عاداته وبدائع أمثلته، كان ذلك أفضل له على بناء شخصيته الشعرية، وأنحوى على استقامة عوده واستقامة طريقه، لا يكاد يحل بذلك شاعر حقيق بأن يسمى شاعراً.^(١)

بالشعر، وأكثروا ذلك وكثروه بقولهم،^(٢) «ولو جار أن يُصْرَف عن أحد من الشعراء سرقه لوجب أن يُصْرَف عن أبي تمام لكثرة بدعيه واختراعه وانكاله على نفسه، ولكن حكم النقاد للشعر، العلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معي ولفظاً أو جمعاً، أن يجعل السبق لأقدمهما منا، وأولها موتاً، وسبب الأخذ إلى المتأخر، لأن الأكثر كذا يقع، وإن كانا في عصر أطلقنا شيئاً به كلاماً، فإن أنشك ذلك تركوه لها».

ومن يتابع النقاد القدماء والمحدثين فيما ذكروه من هذه المآخذ والسرقات يعجب أشد العجب مما حرصوا على انتماله من أسباب التشابه بين قولين لا يكاد المصنف يجد بينهما شبيحة ولا شبه.

ثم إنه قد تلتقى الشاعر والأفكار في الأحاسيس والمعاني لتفريقه في العصر الواحد أو في الصور المختلفة، دون أن يأخذ أحد من أحد، لأنها بما يشترك فيه الناس بطبيعتهم، وليس فيها ما يدل على

ولقد حملت وصايا الشعراء والأدباء لمن أراد أن يكون شاعراً بالإكثار من اللمع والرواية، والتدرب على قول الشعر بممارسة قدر من الفصائل السابقة وحفظها نثراً ثم محاولة نسيان ذلك كله لتبقى المعاني - دون الألفاظ - في أعماق النفس، وتغمر إلى المذاكرة فتحتزنها عاماً بعد عام،^(٣) حتى ليظن أن النسيان محاماً وأنها صاعته مع ما صاع أذراع الزمان، ثم لا يلبث هذا الخبيث المحرور أن يظهر، في حال لم يكن للشاعر فيها يد، وفي وقت كان فيه في عملة، وذلك حين يعمل الشاعر وتجيئ منه، فيكسو هذه المعاني أردية من ألفاظ مسجها من دأته ومن صميمه، تولد كائناتاً حياً مع صورها ونهجها في آن.

وقد نبه النقد الأدبي لذلك منذ القديم، فقالوا: «وليس أحد من الشعراء... يعمل المعاني ويعزها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومعنى أخذ معنى زاد عليه، ووضعه بيده، ولمع معناه، فكان أحق به وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء

أما من البدائع المبتكرة أو المرائد النادرة التي يختار بها ناس من ناس ، إلا إذا قام الدليل الواضح على خلاف ذلك

وليس من عرضنا في هذا المجال أن سنكتف من الأمثلة ، وحسنا منها ما يوضح تفكيره . فمن أوضح القدم وأكثره مفصلاً أسباب ليل الخاسر ذهبوا إلى أنه أحد بعض ما فيها من شعر الناعة . فقد ذكروا أن قول سلم ينتدر إلى المهدى

إلى أهول غير الناس كلهم وأنت ذلك بما نأفى وتجنب وأنت كالدهر صلياً حلاله والدمع لا ملجأ منه ولا هرب ولو ملكك جناح المريح أصرفه في كل ناحية ما فاتك الطلب

مأخوذ من قول الناعة

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خفت في ليلتي عتقك وضع عظامي خفي في حبال عتبي نمد بها يدي إليك بولوع

ولم يكتفوا بهذا الإجمال ، بل دخلوا في التفسير والتوضيح - ولينهم لم يفعلوا - قالوا : « جعل حبال » وإنك كالليل » . وأنت كالدهر ، « جعل حبال » عظامي « حبال » . « ولو ملكك جناح المريح » . « لا ينفى » . « إلا إلى التكلف والاضمار »

وذكروا أن قول أبي تمام

لوى بالشرقيهم لهم صجاج أطار قلوب أهل المدينتين

إما أحده أو تمام من قول مسلم

لنا نزلت على أذن بلالهم نزل البشر الأناس بالظلال

ولو سرنا على هذا الدرب ونسجنا على هذا المنوال لا استطعنا أن نرد كل كلام إلى كل كلام .

ومن الحديث المتصل بموضوعنا ما ذهب إليه مصطفى صادق الرافعي^(٧) من أن قول شوقي

آله النصع قد يكون جدلاً ولدى النصع أن يكون جهازاً

من قول ابن الرومي

وقد النصع غير من نصع مودع ولا غير فيه من نصع مواب

وقد تنبه الأمير شكيب أرسلان إلى أن الرافعي قد أبدى الصرب في صحيح حين تكلف الخامس هذا الشبه ، ولكن الأمير جاء بما هو أعمد وأعرب حين قال : « فلا حاجة إلى الإبعاد كل هذا ، فأقرب إليك من قول ابن الرومي المثل المشهور . لا قبالح في النصيحة فهجم بك على النصيحة » . وهذا يردنا مرة أخرى إلى ما ذكرناه قبل قليل من أننا - حين نسج على هذا المنوال - نستطيع أن نرجع كل كلام إلى أي كلام

وحاول الأمير شكيب أرسلان أن تكون آرائه فيما أشوق من غيره مثورة في مواطن متفرقة من كتابه^(٨) حتى لا يشوه صورة الحب

لشوقي ، النافع عنه ، التي أظهر نفسه فيها ، ومن ذلك ما ذهب إليه من أن شوقي في قوله .^(٩)

وللاوطان في دم كل حر ينفذ سلفت وديس منحنى ومن يسل ويشرب بالخصيا إذا الأحوار لم يتكروا ويتكروا

إما أحد البيت الثاني من قول الشاعر (وهو رمر من الحارث الكلاني)

مفياهم كننا مقوماً عليها ولكم كانوا على الموت اصبروا

غير أنه للأمير ما أشد ما اعتسف وتكلف . فليس من نستدر ذوق مشابة لا في المعنى ولا في اللفظ . ولست أدري كيف اتسب عليه الأمر . وهو المثال قبل ذلك في معرض رده على منسبين به كان معروف في إساءة الشعراء «السرقة»^(١٠) «إذا كنت تشرم هذا المذهب فلا يبق شاعر إلا وهو سارق . ولا يلبث هرق الغربان لا مضي ولا محترى ولا غيرهما . فإن هذه المشابهات قد وجدناها بين كلامهم وكلام الجاهليين والمضامين في مواضع كثيرة »

وعاية هذا كله أن الباحث في «العناصر التراثية» في شعر شاعر ، عليه أن يجازي من الوقوع في أغراء المبالغات التي وقع فيها بعض الذين تعرضوا لمثل هذا الموضوع . ويحذر من أوهام الألفاظ المتشابهة التي قد توحي بالأحد أو بالسرقة في حين يقتصر الأمر على استنبط ألفاظ مشتركة لا يترتب عليها اشتراك في المعاني أو الصور أو الأحياء

٢

مكان لا بد أن لشوقي من أن يرفد موهبته الشعرية بحياتيه بمد لا يقطع من شعره أث وثره . وأن يحظى « تراكم حوده من بواسب التقليد في عصره وفي العصور السابقة القريبة منه ، ويحذور ذلك كله إلى التباس الصافية والمادج المشرقة في عصر الأصالة الزاهية . فأنح له ذلك أن يمتلك غاصبة اليباب العربي ، ويبتغ خرائق أساليبه . فتدق منه الشعر مسلماً بقى العبارة لا تشوبها شوائب الزكاسة ولا تقعد بها أنقال الابتدال أو التكلف .

وكان له في اتصاله بشعر التراث وثره موارد استقى منها ، أشار إليها بعض معاصريه ، وخاصة مصطفى صادق الرافعي^(١١) ، وشكيب أرسلان^(١٢) . قال الرافعي : « والكتاب الأول الذي راخص خيال شوقي ، وصقل طبعه ، وصحح نشأته الأدبية ، هو بيته الذي كانت منه بصيرة حافظ ... أي كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصعي . وليس السر في هذا الكتاب ما فيه من فنون البلاغة ومختلوات الشعر والكتابة . فهذا كله كان في عصر قديم ولم يكن شيئاً ولم يخرج لها شاعراً كشوقي ، ولكن السر ما في الكتاب من شعر البارودي لأنه معاصر . والمعاصرة التذاد ومتابعة على صواب إن كان الصواب ، وعلى خطأ إن كان الخطأ . . وأكتب البارودي على ما أظافه وهو الحفظ من شعر الفحول . وكانت فيه سليفة فخرت مخرج مثلها في شعراء الجاهلية والصدر الأول من الحفظ والرواية ، وجاءت بذلك الشعر المحرل الذي نقله المرصعي ... وهذا ابتداء شوقي وحافظ من موضع واحد وانتهى كلاهما إلى طريقه غير

طريقة الآخر ، والطريقتان معا غير طريقة البارودي . تحول شوقي بهذا الشعر لا إلى طريقة البارودي .. ولكن تحولنا نحن كان عن طريقة معاصريه من أمثال الليثي وأبي النصر وغيرهما ، فترك الأحياء وانطلق وراء المرنى في دواوينهم التي كان من سعاده أن طبع الكثير منها في ذلك العهد . كالمثنى وأبي تمام والبحرني والمعرى ، ثم أهل الرقة أصحاب الطريقة المغمزية كالأحمر والبيه رهبر والثاب الطريف والتعري والفاخرى ، ثم مشاهير التأخرين كإبراهيم النحاس والأمير مجك والشرابي . وقد حاول شوقي في أول أمره أن يجمع بين هذا كله ، فظهر في شعره تقليده وعمله في محاولة الابتكار والإبداع وإحكام التوليد مع السهولة والرفق وتكلف الغزل بالطبع المتدفق لا بأحب الصحيح .

وقال عز الدين التتويحي : (١٢١) « تخرج شوقي في اللغة على الأستاذ النبيلة المرحوم صاحب « الوسيلة » ، وكان أحب الشعراء إليه . كما أجاب به سائلا - هو المثنى - قال ما نصه : وأنا أعدته أستاذي الأول . ثم يلى المثنى ابن الرومي . ومن ذلك يستج أن لغة أمير الشعراء قد تأثرت كل التأثر بلغة نبي الشعراء أبي الطيب المثنى . وتأثرت بعده بلغة ابن الرومي . ثم بلغة من عارضهم من طحول الشعر وصاحبه القريض كالبحتري الذي عارضه في سيرته . والخصري في دالته ، والبوصيري في البردة والمهمرية ، وابن زيدون في أندلسيته النبوية ، وأمثالهم .. وإنما تأثرت لغة شوقي بمعارضة قلائدهم المشهورة لأن المعارضة تدعو إلى المعارضة ... »

وإذا ما تجاوزنا عن المعنى الضيق للفظ « المعارضة » ولغة مرنى أكثر التوسخ من تكرارها ما أخذناها عن أسلوب الطريقة ... وإذا ما تجاوزنا كذلك عن فلة عند الشعراء الذين ذهب التتويحي إلى أن شوقي تأثر بهم فصبت بذلك آفاق اطلاعه وأخذنا الذين أوردتهم على أنهم أمثلة لغبرهم ، ولجاءونا أيضا عن دوراته حول لفظي « المعارضة » و « المناصرة » دون دلالات واضحة ، فإن الذي يبق بعد ذلك هو التوصل الواضح على تأثر شوقي بالشيخ حين المرحوم وبكتابه « الوسيلة الأدبية » ، وبعدد من الشعراء في طليعهم المثنى . وقد أكثر الباحثون من الإشارة إلى تأثر شوقي بهؤلاء الشعراء ، وخاصة : البارودي والمثنى والبحرني وأبي تمام ، وتبعوا آياته التي رأوا أنه أخذ ألبانها ومعانيها وصورها منهم ، (١٢٢) وعوا حباية خاصة بتتبع تأثره بالمثنى وما أخذه من شعره . (١٢٣)

ومن نقول بالذي قال به هؤلاء الكتاب والنقاد من تأثر شوقي بكل أولئك الشعراء ، وإن كنا نرى أن هذا الموضوع لا يزال في حاجة إلى دراسات تفصيلية لبيان مدى التأثير بكل شاعر ومحاوالت هذا التأثير بين الشعراء المختلفين . كل ذلك في جملة وظاهره صحيح ، وإن كان يحتاج في تفصيله وجوهره إلى مزيد من التوضيح والتصحيح ، غير أننا أوردنا ما أوردناه وأطلقنا فيه لئلا على أن هؤلاء الكتاب والنقاد قد غفلوا عن يبرع أساسي من التنايع التي أوردتها شوقي واستل منها وتأثر بها ، وهو الشعر الذي اختاره أبو تمام لشعراء الجاهلية والقريب الأول والثاني الإسلاميين ، وجمعه في

« ديوان الحماسة » وأصبح في طليعة الكتب التي كان الشدة والناشئة يحكمون عليها ويترسون بها : قراءة وفهماً وحفظاً ، لتكون أساساً متيناً يسون عليه بعد ذلك . وقد نقل المرحوم في كتابه « الوسيلة الأدبية » مقتطفات وعناذج كثيرة من الشعر الذي اختاره أبو تمام قال المرحوم (١٢٤) « يورد لك من كل باب من أبواب الحماسة جملة صالحة ... حتى تجد الزمن الذي تتمكن فيه بتوفيق الله تعالى أن تطلع على جميع الكتاب وغيره مما يلزم لطالب الأدب أن يطبع عليه من الكتب »

في شعر هؤلاء الشعراء المطبوعين ، الذين اختار لهم أبو تمام ، حيا شوق ودرج ، وعلى هذا الشعر شئت ونهج . وكان أحب أولئك الشعراء من غير المكثرين ، ومن غير المعحول المشهورين ، ومن لم تكن طمعت لهم دواوين على عهد شوقي ، ولا تزال لا تعرف حتى اليوم لأكثرهم دواوين مخطوطة أو مطبوعة ، وإنما عرفوا هم أول ما عرفناهم من « ديوان الحماسة » . وظل أثر ذلك الشعر عميقا في نفسه حتى ظهر - بعد أن اشتد ساعده واشتد عوده - في شعره في مواطن كثيرة ، لا سبيل إلى تتبعها ، ويمكن من قلايتها ما أحاط بالحق . في أمثلة ذلك أن شوقي يقول : (١٢٥)

بأطير . والأصيل قد قرب السبب الأسفل
فسيبك من عاداتنا ألا تكون لأصل
أولسبب . وإن تخذل بالرمضان المفضل

في أربعة وحسين بيتا من قصيدة عنوانها « بين الحجاب والسفور » تجمع إلى الرمز والحجاز . وفي « الوسيلة الأدبية » (١٢٦) ما نقله المرحوم من حماسة أبي تمام ، قول يزيد بن الحكم الثقفي بعد ابنه بلرا

بأبصر . والأصيل قد قرب السبب الأسفل
دم السبب بركة ما عير ولا يبردم
والمسلم يئى فليس بالمسلم يستفح العلم

في ثلاثة وعشرين بيتا أوردتها المرحوم كلها في « الوسيلة » لم يحرم منها بيتا

وأبيات شوقي التي استشهدنا بها ليست مطبوع القصيدة ، ولكنها في النصف الثاني منها ، غير أن كل من قرأ هذه القصيدة وكان ذا تجربة شعرية ومعاناة فنية ، أدرك أن تلك الأبيات كانت هي الأبيات الأولى التي تحركت بها نفس الشاعر وجاشت معها مشاعره ، فكثرت حمود القصيدة التي دارت عليه رحاها ، وكانت أول ما بدأ به ثم جاء أول القصيدة بعد أن استقر هذا القسم الثاني بين يدي الشاعر وتأثر شوقي بأبيات يزيد بن الحكم أوضح من أن يحتاج إلى توضيح ، فقد محاور هذا التأثير ألفاظ المطلع ومعاني بعض الأبيات إلى ماء القصيدة كله ، فالروح واحد والنسق واحد . وليس هنا مجال النقد التحليل المفصل

ومثل آخر قصيدة شوقي في « النفس » التي عارض بها عبية « ابن مينا » وليس من هذنا أن تتبع تأثره بان سبتا ، ولا بعيره من أشير

إليهم بعض الكتاب والفتاد،^(٢٧٠) ولكننا نقتصر على ما نحن فيه هنا. فمطلع قصيدة شوقي حتى فاعلك يا معاد فقولهم على الخلف ساعطين ليرجع وفي «الوسيلة الأدبية»^(٢٧١) مما نقله للرصافي من «حياة أبي تمام»^(٢٧٢) أبيات لصهر بن أبي ربيعة، أولها ولما طارها الحبث ونفرت وجوه زطاما الحسن أن تطفا فالعير هو العجز، يكادان يطانقان في المعى، حدودك القذة بالقدرة

وقال شوقي في مطلع قصيدته عن رمضان:^(٢٧٣) رمضان ونرى هاتيا يماسا مشقة نسمي إلى مشاق ما كان أكثره على ألفتها وفلسه في طاعة الخلاقي ألا يذكرنا البيت الثاني بما أورده الرصافي في «الوسيلة»^(٢٧٤) من الأبيات التي احتارها أبو تمام في الحياة^(٢٧٥) لا ين أذبة، في قوله:

حجبت لحنها فقلت لصاحبي ما كان أكثرها لنا وفلتها ومثل أنير من مسرحية شوقي «محنون ليلي» يقول شوقي على لاد فيس.

كم جنت ليلي بأنياب ملقة ما كان أكثر أسياي وعلاي فهو احتذاء مطاق لقول ابن الطائرية القشيري:

وكنيت إذا ما جنت جنت بطة فافئت علاقي لكبير أقول؟ وقد أورد أبيات ابن الطائرية صاحب «الوسيلة»^(٢٧٦) نقلا عن أبي تمام في حياته.^(٢٧٧)

...

والأمثلة على ذلك أكثر من أن يحيط بها باحث، والمصن فيها يستدعي تتبع أبيات شوقي وقصائده ومقطعاته مع أبيات «هيولان الخاصة» وقصائده ومقطعاته، بيتا بيتا وقصيدة قصيدة، لمعرفة التأثير بالألفاظ والمعاني والصور والأخيلة والبناء العام للقصيدة. والسالك في هذه الأبيات مست لا محالة، والعودة من أول الطريق محالة، وحسب انظر هذه الأمثلة التي تدل على المقصود ومعنى من الاستكثار.

٣

ومن عناصر التراث في شعر شوقي التي قد يتبعها الباحث توريده لأسماء مجموعة من الشعراء قرنها عقوقا بأقباسات من شعرهم، أو بإشارات إلى بعض ما تضمنته ذلك الشعر، أو بما يدل على معرفته لبعض خصائصهم الفنية أو لطوائف من مراحل حياتهم، وكل ذلك بالقدر الذي يسمح به الناول المعنى للشعر لحاج وإشارات سريعة دون تفصيل هو بالثر أليق

في أمثلة ذلك أن شوقي بشير في مواطن متفرقة من شعره إلى «ليد» وإلى أبياته التي يشكو فيها طول عمره، وخاصة بيته^(٢٧٨) ولقد سلعت من الحياة وطولها ومزال هذا الناس كيف ليد؟ وبيته^(٢٧٩)

بانت تشكى إلى الناس مبهمة وقد حملتك بها بعد مهبنا فإن ترادى للآلا بلى أملا وفي الثلاث وفاء لثانيها

ومن المواطن التي أشار فيها شوقي إلى «ليد» قوله^(٢٨٠) بها القول. ماذا وراء البقاء إذا ما استطول غير الصجر عجبك للقاء في حرمه على ليد والسيور الأعبر وشكوى لبيد لطول الحياة ولولم تطل لتشكى القمر

والإشارة في البيت الأول إشارة واضحة إلى بيت بيد الأول من سأمه من طول الحياة، وكذلك إلى بيت رهبر بن أبي سلمى^(٢٨١) سلعت تكاليف الحياة ومن يمشى ثمانين حولا. لأنا لك. سأم

وأما البيت الثاني فإشارة إلى قصة لقيان بن عاديا، من قوم عاد، وأسر السعة وأخوها ليد، وقد ذكرت هذه القصة كتب الأدب وخاصة كتب الأمثال، وربما استحصرت شوقي في هذه الإشارة قول الأعشى^(٢٨٢)

وأنت الذي لميت قبل بكائه ولقيان. إذ حورت لقيان في العمر لصلك أن يحتر سبط أسير إذا ما مضى سر محلات إلى سر فحضر حتى حال أن سوره حيرد. وهل لي القوس على الدهر؟ وأما البيت الثالث من أبيات شوقي فيه ذكر صريح ليد وشكواه من طول الحياة التي صرخ بها في بيته الأول الذي أوردناه.

ويكرر شوقي ذكر «ليد» في مواطن أخرى، منها ما ذكره في قصيدته عن «الغلال» من قوله: ^(٢٨٣)

ومن صابر الدهر صبري له شكا في اللالين شكوى ليد

أي - شكا سأمه من طول الحياة

...

وكان هناك من ثابت من الشعراء الذين ردّد شوقي ذكرهم في شعره وساق إشارات تدلّ عليهم وعلى بعض شعرهم. وقد ذكره في مواطن متعدّدة، منها قوله في قصيدته «نكبة بيروت»^(٢٨٤)

بيروت. يا راج القزبل وانه يهوى الرمان عن لا اسطونك الحسن لفظ في القذال كنها ووجدته لفظا ومعنى فيك فادعت يوما في ظلالك فيد وصحا لللاك في جلال عنوك بمون «حانا» عصابة «خلق» حتى يكساد بخلق يفسدك

وهذه إشارات واضحة إلى قول حسان في مدح المسامة^(٢٨٥) في عز عصابة تاصمهم يوما بخلق في الزمان الأول

وكانت السنوات التي قضاها شوقي في الأندلس فرحة سحبت له للاتصال بالأندلس وتاريخها وشعرائها ، فأكثر القراءة في كل ذلك ، وهناك بدأت حبه باين زيلدون وإعجابه بشعره ، وخاصة قصيدته في «ولادة» التي مطلعها

أهلي النالي بدلا عن تلتينا وناب عن طيب قدينا نجاليا

فاوحت له قصيدة على بحرهما ورويتها جاءت في أعلى سبق من الشاعرية ، تنقل فيها على أغصان كثيرة ، وعزف فيها ألحانا شجية ، وهي قصيدته الفريدة التي مطلعها : ^(٣٦)

يا نالنج ططخ أشبه عوادينا تشبي لوانك ، أم نأني لوانينا ؟

وحين صدر ديوان ابن زيلدون بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات ^(٣٧) قرأه شوقي بأبيات وصف فيها شاعرية ابن زيلدون وبعض خصائصه الشعرية ، قال فيها : ^(٣٨)

لنت في القول كله أجمل الناس مدهبا
بلى لنت فبكل من فستون مرسجا
شاعبرا أم مصورا كنت ، أم كنت مطربا
لوسل اللحن كله مبدعا فيه ، مغربا
أحسن الناس هاتفا بالهوان مطبعا

وذكر شوقي السؤال ذكره في قبات من بعض شعره ، وذلك في قصيدته «نكبة دمشق» حين قال عن الدوروز : ^(٣٩)

لم جبل أشم له شمعا مولود في السحاب الجون بلقي
لكل لبزوف ، ولكل شبل بصلان دون شامسة وزفق
كان من السؤوال فيه شيا فكل جهاته شرف وخلق

في هذه الأبيات يشير شوقي إلى قصيدة السؤال النسيبة التي مطلعها :

إلا الزه لم يندس من المزم عروبه لكل دله يرتديه جميل

ول قول شوقي «لم جبل أشم» إشارة إلى قول السؤال لنا جبل بخلفه من لجوه مع برذ الطرف وهو كليل

ول قول شوقي «بلقي» في قافية بينه الأول ، إشارة إلى اسم حصي السؤال وهو «الأبلى الفرد» بضماء . أما وصف شوقي للسؤال بأنه «فكل جهاته شرف وخلق» عوصف صادق يذكرنا بقصة وفاته حين أتر أن يقتل له على أن سلم الأمانة التي استودعها إلى عدو صاحب الأمانة ، ويذكرنا أيضا بما في هذه القصيدة من مكارم الأخلاق ودفاع عن الحرمات

...

ويذكر شوقي أبا تمام ويقرن ذكره بالإشارة إلى شعر هذا الشاعر المدح في مدح الخليفة العباسي أبي إسحاق المعتصم بالله ، وهو شعر كان يبر الخليفة ، ويبرنا الآن ، وسيظل يبر كل من يسمعه من يعرف

وتكرر ذكر حسان وذكر معه أبا نواس الحسن بن هاني في قصيدته التي هتا في الخليفة بنجاحته من محاولة اغتياله سنة ١٩٠٥ م ، قال : ^(٤٠)
ملكته ، أمير المؤمنين ، ابن هاني ، بطل ، له الأكتاب عظمك
وما دلت حسان المقام . ولم تزل طلي ، وسرى منك لي ، انصحت

شوقي يرى مقامه من الخليفة مقام حسان من رسول الله ﷺ ، في مدحه والدفاع عنه . أما أبو نواس الحسن بن هاني فكان تأثر شوقي به تأثرا عميقا : عارضه في بعض قصائده ، ونسج على منواله في خبرياته ، وسقى بينه «كومة ابن هاني» ، ووجد في البيت السابق من نفسه وبين أبي نواس ، في قوله «ملكته أمير المؤمنين ابن هاني» فهو إنما يريد نفسه

...

وصلة شوقي ، بالبحري صلة وثيقة ، فقد اصطفيه شوقي معه في تجواله بين ربوع الأندلس حين نف إليها سنة ١٩١٥ م بعد نشوب الحرب العالمية الأولى ، وأعجب شوقي بالبحري ، وتأثر به ، وعارض سببته المشهورة في «إيوان كسرى» ، قال شوقي بعد أن وصف نفسه بين مدن الأندلس : ^(٤١)

وكان البحري رحمه الله رفيق في هذا الزحاح أن فانه أبلغ
من جلى الأثر ، وحيا الخبر ، ونشر الخبر ، وحشر المبر ، ومن قام
في مأنم على الدول الكبر ، والمركب الليالي الغرور عطف على
«الجعري» ^(٤٢) حين تحمل عنه الملا ، وعطل من الحل ، وركل
بعد «الموكل» ، لليل . فرح قواعده في السير ، وبني ركنه في الخبر ،
وجمع معاله في الفكر ، حتى عاد كقصور الخلد ، امتلأت بها
البصيرة وإن خلا البصر . وتكفل بعد ذلك لكسرى بإيوانه ، حتى
زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينته المشهورة في وصفه ، ليست
دولة وهو تحت كسرى في رضه ووصفه ، وهي تربك حسن قيام
الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار في يوته بعد الاندثار . قال
صاحب ^(٤٣) (الفتح القسي في الفتح القدسي) بعد كلام : «فانظروا
إلى إيوان كسرى وسينية البحري في وصفه ، نجدوا الإيوان قد عجزت
شعائره ، وعطرت شرفاته ، ونجدوا سينية البحري قد بقي بها كسرى
في ديوانه ، أضعاف ما بقي شطحه في إيوانه ... فكنت كلما ولقت
بحجر ، أو أظفت بأثر ، تملت بأبياتها ، واستوحيت من موائل المعبر
إلى آياتها ...»

ومن هذه الصلة العميقة بشعر البحري ومصاحبته ومعاشته ، انتزع شوقي بيته في سينته : ^(٤٤)

وعط البحري إيوان كسرى وشغنى القصور من عيد شمس

ومن هذه الصلة الوثيقة أيضا تأثر موسيقى شوقي بموسيقى البحري في كثير من قصائده . ^(٤٥)

الشعر الملقى إلى أحد الدهر . وخاصة قصيدته «عمورية» في مدح
المشركل وتمجيد قبحه قال شوقي^{١٦٦}
بن القلوب وأنت ملء صميمها بهشت بهشت من الأعماق
وأنا الهوى الطاف فيك وجهه كلنى هزرت بها أبا إسحاق
فقد في معنى من أن يكون له أنا عام وأن حال من محله
المنعك المعاني المنعك بالله

١٦٦

وبذكر شوقي «المرردق» وبذكر معه «الخطبة» في قوله^{١٦٧}
ولك استبدات الفرس دق في مستطاع جبرول
وبتداعب الفردق^{١٦٨} وبذكره مباشرة دجته في
المصوغ دون بكتف . لا حصر لها على الترمج وإنما أرسلها
إسلامها . بعد شوق هذه سطات من ميراث الفردق . وهي
كذلك دون شك أن شعر الخطبة في داخل البيت الواحد
من حيث أن يمدح وحسن التقسيم وبسلامة التوصل ما جعل
اليك منها من «مقطع» وهوصل وأقسام يترجم بها للشدة وبطرب
ها السامع فان كان هذا الذي ذكرناه من صفة شعر هذين
الشاعرين صحيحا . وان كان شوقي قد قصد إلى هذا الذي
ذكرناه . فإنه دليل على أن شوقي من طولي الألف بشعر الأمير
الشعر . وعدهما بذكره في قصائده . ومن عهد الخطبة
ومصوات المرحوم . ما يدل على إشارته الشعرية بقدا يصح من
الوصول إلى مثل بعض الذين يغلبون الحمر ولا يصيبون الفصل من
عادنا

وهذه كلها أمثلة سم على صفة داخلية قائمه على معانيه شاعرا
لاولئك الشعراء في شعرهم . وم يكن الأمر مضمورا على براد
ظهورى لأنماهم . وما يعزى ما نذهب إليه ما أورده شوقي منه في
مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات من ذكره لعدد من الشعراء
ووصفه كل شاعر بما يبرز أهم اتجاهاته وخصائصه الفنية .
قال^{١٦٩}

«وكان أبو العلاء بصوغ الخفايق في شعره ، وبوعى تجارب
الحياة في منظومه . ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرها
وكان أبو المتاهة بشيء الشعر عيرة وموعظة ، وحكمة بالغة
مرفقة ... اشغل بالشعر فريق من فحول الشعر ... ظلموا قرائعهم
البائرة وحرموا الأرقام من بعدهم . فمنهم من خرج من فضاء الفكر
والخيال ودخل في مضيق اللعظ والصناعة . وبعضهم آثر ظلمات
الكلفة والتعقيد على نور الأمانة والسهولة . هل أن الكل قد مارسوا
الشعر .. واتخذوه حرفة وتماطوه بحجارة . إذا شاء للؤلؤ ربحت .
وإذا شاءوا خسرت .. يعوقون أرواقهم من ملوك كرام يحلقهم الله
لرواح حرفهم . على أنه يستنى من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب
الفائدة الصالحة بضباع الشعر مدحيا في للؤلؤ والأعراء . وثناء على
الرؤساء والكبراء . وإلا فمن دواوينهم ما يخلق أن يكون المثل المحتدى
في شعر الأمم . كابن الأحنف مرسل الشعر كتبيا في الهوى ورسائل .

ومتجده وسلا في الغرام ووسائل . وكابن خفاجة شاعر الطبيعة
ومحتون ليلاها . وواصل بدائعها وحلاها . وكالبهاء وهير سبده من
ضحك في القول ويكي . وأفصح من عتب على الأحبة واشتكى .
وحبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعزهم ألف نائر على أن يحلوا شعر
البهاء . أو يأتوا بشر في سهولته لا يصرفوا عنه وهو كما هو

ولا نرى بلدا من استثناء المتن . مع علمي أنه المذبح الهجاء .
لأن معجزة لا يزال يرفع الشعر ويعليه . ويغري الناس به فيجذده
ويحييه . وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما . وانطويعين منهم
خصوصا . لا يطلعون إلا إلى عبارته . ولا يجدون الهوى إلا على
مناره . وينسى أحدهم لو أتيح له ممدوح كمدوحه . ليحده مثل
مدحه . أو لو وقع له كافر مثل كافوره ليهجوه مثل هجائه . . .

٤

والحديث عن صلة شوقي بالمتن وتأثره به حديث بطون . وقد
أكثر الكتاب والنقاد في بيان هذه الصلة وأسهبوا في توضيح جواب
التأثر . وكما أحرياء أن يكتفى بما قالوا ويستغنى به في مظانه عن إعادته
هنا . لا أن عدوان هذا البحث يقتضى منا أن نؤفقه حقه باستكمال
عنايه

وأول ما نعرفه من صلة شوقي بالمتن عنايته بديوانه عناية بدأت
بعد شبابه . وربما لازمت منذ طموته . فقد ذكر الأمير شكيب
أرسلان^{١٧٠} أنه التقى بشوقي أول مرة سنة ١٨٩٢ م في باريس .
قال . «وفي أثناء لقائنا الأول كنا نتذاكر . . . حول أمور كثيرة ولكن
أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر . وكان مع شوقي ديوان المتن .
وكان يلاحظ منه . ولا شك أنه انطبع عليه .

«بعد أكثر الأمير شكيب أرسلان من الحديث عن تأثر شوقي
بالمتن . والنشبه به . والسج على موائه . ومن ذلك قوله :^{١٧١}
«إن من وجوه الشبه بين شوقي والمتن أنك لا تكاد تقرأ قصيدة لكل
منها . منها هزئت في واد من أودية قوطيا . إلا وجدت بها حكا
جارية عوى الأمثال . ومن انطوى على شيء فاض على لسانه في كل
موقف . . . ومن ذلك أيضا قوله في بيان الشبه بين شوقي والمتن في
بناء جذبيها^{١٧٢} . ولكن الذي حفره إلى ركوب هذا المركب في رثاء
جده هو أن والده الروحي أبا الطيب قد ركب هذا المركب من قبل
في مثل هذا المقام . ولا غرو أن نجس القبح صدر والده . . . وكذا
يرد . بعد أن عرص قصيدة شوقي عن حياة المكتب^{١٧٣} . «إذا
وضعت هذا الشعر في شعر المتن لم تعرفه عنه . وما زال شوقي أشبه
لشعراء الحديث نأيه أي الطيب لا ميا إذا طرق باب الحكمة وتكلم
في الأوابد»

ويشر طاهر الطنحاني مقالة في مجلة أبولو^{١٧٤} عواها وشوقي
والمتن في ثوب . بذل فيها جهدا كبيرا في تتبع بعض أبيات شوقي
التي تظهر فيها مشابهة واضحة بأبيات المتن . ويضع البيت بعد البيت
ليكون في التماثل بوضوح للشابه . ويريد هذا التوضيح بوضوح
الشابه في كل بيت أو في كل شطرة بين هذين ليه . . . وعززه
للتماثل . ومن نتج ما ورد في هذه المقالة سلم بالشابه القائم على

التأثر والاحتذاء وقد أرسى طاهر الطناحي أساس مقايته بقوله

« فشوق بدأ حياته بالنسج على منوال المتنبي ، واستمر على هذا المنوال طول حياته ، وكأنه تشيع بروح المتنبي من الصغر فلازمته هذه الروح ، وأخذ في كثير من الأحيان بقلد صياغة المتنبي وتحاو حذوه ومعارضته . وله في هذا الاحتذاء وتلك المعارضة كثير من القصائد على أن احتذاء المتنبي ومعارضته ليستا من السهولة بحيث يغفل الناقد عندها ما وهب شاعر كشوق من مقدرة على إحكام الاحتذاء والتقليد . وما منح من منكة خصبة تساعد على أن يعارض شاعرا من اكبر شعراء العربية ويجيد في تلك المعارضة إلى حد جدير بالتقدير . وإن كبا في بعض الأحيان أو غلبه ضعفه أمام قوة المتنبي لقد تقرأ القصيدة من قصائد شوق التي يعارض أو يحاكي فيها قصائد المتنبي فتجس فيها تلك القوة التي امتار بها المتنبي . وتشاهد من قبض المعاني والحكم ما يقتضك بأنه شاعر قياض . فإذا رجعت إلى قصيدة المتنبي وجدتها بمثابة الدليل الذي يرشد شوق ، والقائد الذي يقوده . ولكنك تجد في بعض الأحيان يسبق الدليل أو القائد خطوات كثيرة ويريد عليه ، ولرى مظهر هذه الريادة في عدد الأبيات ولأغراض المتعددة التي يلتصقها للموضوع »

وليس من شك في أن طاهرا الطناحي قد نقل موضوع تأثير شوق بالنسبي إلى آفاق أرحب من تلك التي حصره فيها الأمير بشكيب أرسلان الذي أنى ذلك التشابه في مجال الحكمة والأمثال والفحوى . وحين لمح طاهر الطناحي حقيقة هذا التأثير حين ضرب عليه الأمثلة في مجالات أخرى ثم حين رأى أن هذا التأثير ليس بالصورة الشاهة لمعظم ومعان عديدة . وإنما قد يمتد لتشمل التأثير بروح القصيدة وسحبها وطريقها الفنية . فتكون بذلك قصيدة المتنبي بمثابة الدليل الذي يرشد شوق والقائد الذي يقوده »

ومن تمام هذا الحديث أن تشير إلى مسرحيتي شوق الشعرين اللتين أقام بناءهما حول موضوعات عربية . وهما : « محزون ليل » و« عنترة » . وكانتا . مع مسرحياته الأخرى . قسما كبيرا في الأدب العربي . وقد أعان الباحثون في الحديث عنها من حيث البناء المسرحي . والمخوار . والتوافق مع أحداث التاريخ . والأسلوب الفني . وعن لا حصنها ما عديت مستفل شاول فيه جوانبها المختلفة وبوفها فيه بعض حقها . وإنما يستدرك ما لا يجوز أن يغفل حين تعرض لموضوع « العناصر التراثية في شعر شوق » . فنجريه من الحديث بقلبه الدال . ويطل في نطاق العروا لا تتجاوز

وربما أعاننا ما أورده أستاذنا الدكتور شوق ضيف في هذا المصاير . ونقتبس منه جملا مصرفة . نقترب متاعدها . ونجمها في قرن غير بقول من « محزون ليل »^(١١) .

« هي أولى هذه الماسي العربية تاليعا . والمأساة في جعلها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن محزون ليل . لها أصول تاريخية بجدها مبثوثة في كتاب الأغاني . » ويظل يكرر هذا للمنى

ويؤكدده ويضيف إليه ، إلى أن يقول بعد عشر صفحات من القول السابق^(١٢) .

« ونما يلاحظ في وضوح نحن شوق أفاد في هذه المسرحية من الشعر العنبري الذي قرأه في الأغاني للقيس (بن الملقح) وآخره من العنبرين فوالد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضا رائعا في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوق لم يلق في مسرحية محزون ليل من القصص العنبري فحسب ، بل أفاد أيضا من شعر العنبرين وتمثلهم ، وقد أكار من الاقتباس عن محزون ليل وعن غيره منهم : القيس بعض الأبيات ولم يكف بذلك بل عانى في نفس كل الأشعار العنبرية المبثوثة في الأغاني . ثم طالع علينا بمسرحيته شاعرا عمنبريا لعل الله العربية لم تظهر به في أي عصر من عصورها »

ثم يقول عن مسرحية « عنترة »^(١٣) . « ومن هذه القصص التي بجدها في الأغاني وفي كتب الأدب والتي تطورت في صورة شعبية معروفة ، أخذ شوق الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته »

ثم يضيف إلى ذلك قوله بعد صفحات^(١٤) . « وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار العنبري إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعرا ، وله ديوان شعر معروف بثب فيه حبه وشجاعته . ولا ريب في أن شوق اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل يلاحظ أنه صكبه قلبه في روحه ... »

ثم يورد أبياتا من المسرحية ويعلق عليها بقوله^(١٥) « وهذه نفس النسيج الذي يتألف منه شعر عنترة . . . ويعلق على أبيات أخرى بقوله^(١٦) « والمخرج الأول كأنه مقطوعة من شعر عنترة »

فقد كانت لسوق ، إدر . محلات في تاريخ الأدب . ترى . اتصال من خلالها ببعض الأسماء من المصادر والمراجع . وخاصة كتاب « الأغاني » ذلك القيص الزاهر الذي أمد شاعر عنترة واصحة عن معالم الحياة العربية ومبادئها . وأماطه . وعادتها . وشعرائها . فهيا له الاتصال بمصادر التاريخ الأدبي وندواوين عدد من الشعراء أو محتارات من شعرهم . القدرة على أن يرسم هذا السور للتكامل من الحياة العربية الحاهلية والأموية . بجوانبها . الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسة والحربية . ونحي كل ذلك في مسرحيته « محزون ليل » و« عنترة » اللتين مكنت فيها ليد الشعر العربي في أبهى صوره . وإحدى أحلى حلله . حتى إن القاريء ليشد ما فيها من شعر ويرتم به كما يشد أجمل ما قال عنترة وروع ما قصده به شاعره الشعراء العنبريين في العصر الأموي . لا يكاد . . .

ومرتم مشوه . ولا نوعه في ندقه عترة . فإذا اشعر هو . . . والحلو هو الحلو . يؤلف بينها نسب واضح وقرني واضح . . . ما الف شوق ذلك الشعر ومشه . وعائش ذلك السور وأخيه

أما معارضات شوق قصريان . صرحت هربح . عند إنه عمدا ، فهو بطالئك بوجه مسفر . يبرره اتفاق البحر والقافه واشتراك القرض واللماني ، وصرحت حتى مختلف البحر والقافه

ويختلف العرص أحيانا ، عمن به إحسنا عاما فيملا فكره وصحت ، ولكنه لا يمكنك من الإمساك به والإحاطة بحوانه ، لأنه احتداء لنسج القصيدة ، وتشتع بروحها . وتأثر عوسماها تقرأ القصيدة اللاحقة فتدرك بالقصيدة السابعة ، وتستحضرها أمامك في جستها ثم لا تستطيع أن تصع يدك - على وجه اليمين - على جزء يمينه من القصيدة الثانية يعارض به الشاعر جزءا آخر يمينه من القصيدة الأولى

وإذا كان العرص الثاني أكثر من أن يتسع الخيال هنا لتبعه ، فإن العرص الأول هو الذي تقصده عادة حين تستعمل مصطلح « المعارضات » ، وهو الذي يريد أن يشير إليه هنا إشارة سريعة ، فأمره أوضح من أن يحتاج إلى الإسهاب والتصيل بسبب ظهور حاله ، فالشاعر ، بالتتابع البحر والندبة والموضوع العام ، إنما يعترف بأنه إنما يتابع من يعارض ويحتديه

وأوضح معارضات شوق

(أ) البردة ، وهي الميمية المشهورة في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومطلعها

وم على القاع بين المان والعلم نحل سفك دمي في الأنهر الحرم

يعارض بها بردة البوصيري التي مطلعها

أمن تذكر جيران بدي سلم مزجت دما جرى من مقله نهم

(ب) والقصيدة الدالية التي يقول شوق في مطلعها

مستأنك جليله مسرفه وبكياه لا تخم عزده

وهي معارضة لقصيدة الحصري المشهورة التي أكثر الشعراء

معارضتها ومطلعها

بالبل الضب من هذه أقسام السابعة موعده

(ج) والسبئية ، وهي من أندليات شوق المشهورة ، ومطلعها :

احملاني الليل والليل يني الاكرا لي الصبا وانهم أنسى

وهي معارضة لسبئية البحتري في إيوان كسرى :

صنت نفسي عينا يدنس نفسي وولفت عن جدي كل جس

(د) وقصيدة شوق التونية ، وهي من أشهر أندلياته .

يا نالغ الطلح أنباء عواذنا شجي لوديلك لم نأني لودينا

يعارض بها قصيدة أبي زيدون في ولادة :

أنسى التاني بدلا من فدانيا وناب عن طيب لقيتا بجاني

(هـ) وموشحة شوق

من لصور بننزي لا يرح الشوق به في العلى

التي يعارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب

حادثه الليث إذا الليث هي يارسان الوصل بالأندلس

(و) يائي شوق ، صدى الحرب ، في وصف الوديع العتيبة وهـ

نطرق بها إلى مدح السلطان عبد الحميد ، ومطلعها

بيفك بطر الحق ولحق أنطب وينصر حين الله أياك تضرب

وهي التي يعارض بها قصيدة لحنى ومطلعها

اغالب ليك الشوق والشوق أنطب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

• • •

وبعض هذه المعارضات كالقصيدة التونية والموشحة ، ليس

يها من الاتفاق إلا الشكل في البحر والقافية . ثم يختلف موضوع

قصيدة شوق عن موضوع القصيدة التي يعارضها اختلافا كاملا . وفي

مثل هذه القصائد يتطرق شوق من قيود غيره . ويخلق مع قته .

ويحاري الشاعر الذي عارضه بحارة الند للند . بل يسبقه ويتفوق

عليه .

ولكن معارضات أخرى . كالبردة الميمية . والقصيدة لندبية .

والسبئية ، والبائية ، فعضها عارضها شوق في حملتها وتأثر بها تأثر

عاما كالبردة الميمية . وبعضها احتداء شوق وقنده . ونصب الأصل

المعارض أمامه وأخذ ينقل منه ويستعمله جزءا جزءا . كما يجلس المثلث

إلى صورة عهد إليه صنعها كالدالية

وقد ذهب بعض النقاد . وهم على حق . إلى أن شوق - في

هذين النوعين معا - حين يقيد نفسه بالأصل . ويحتديه ويفنده .

يتخلف عن مثزلة صاحبه الذي عارضه ويسقط دونه . وحين يخلق

شوق في أجواء مشاعره . ويخرج عن موضوعات تفصيل بحبانه وحبة

نلده وأمه كما لم يتطرق إليه صاحبه . فإن شوق يسبق ويغلي .

ويتفوق حل من عارض .^(١٩)

• • •

وعن نرى من كل ما تقدم أن « شوق » عاش في هذا التراث

هل من عقل . ورشف من وجع . حتى ارتوى منه عوده .

واستقام عليه طبعه . تنقل بين المختارات التي أودعها الشيخ المرصفي

في كتابه « الوسيلة الأدبية » والتي انتقاها أبو تمام فآلف بها كتابه

« ديوان الحماسة » ، وعكف على الدواوين الكاملة لشعراء من مختلف

العصور ، وهي دواوين بدأت تطبع وتظهر قبل شوق بر من الماشة

كان بين يديه فخر صالح عاش في تلك المختارات مع شعراء

المطربين من المقلين ، وصاحب - من خلال هذه الدواوين -

عددا من الشعراء المعهول الكثيرين ، وأكب على تواريخ الأدب

العربي ومصادر ميير الشعراء ، وخاصة كتاب « الأغانى » . فتمثل

مها الحاطية العربية والمصر الأموي في الوبر والمدر . وانتقل إلى

تاريخ الأندلس ومعالم حضارتهم وما تعاقب عليهم من عز وادخ

وعلم شامخ ، ومن حلاقات بين حكامهم أصعب قواهم وذهب

ملكهم - محال بين تأييدهم واستنى من مو ردهم

فكان أن تأثر بكل ذلك تأثرا وصحدا وظهر هذا التأثر في

منحني عدة في شعره . ومن أمثله هذا التأثير المعاصرات . الصادرة



واخفية ، التي تدل على سمة اطلاعه على شعر السابق والتي شبه
«المصارع» الذي يُعَدُّ فيه الشاعر للجري والسباق .

ومما كذلك هذه المعاني والصور والأحيلة الشعرية التي انسابت
في ذاكرته فاختزها إلى أن ظهرت في شعره ، فتجبع بعضها النقاذ
ودهبوا في وصفها وتفسيرها مذاهب شتى ، فبهم من رآها من تمام
شعرية الشاعر وتمرسه بالثرات ، ومبهم من رآها فاعتل سافرا وسطور
لا بليغان بشاعر أصيل ، ولم نشأ أن نحوض في هذا المظهر ، واكتفينا
بأن أشرنا إليه من قبل إشارات مقتضبة ، وذكرنا أن تتيج الأمثلة على
ما ذهب إليه بعض النقاد من مآخذ شوق من غيره في الألفاظ
والمعاني ، إنما هو جهد مضيق لا ينتهي إلى شيء ، وفي أغلبه الجمل
كثير ، لا يدل من قريب ولا من بعيد على أخذ ولا على تأثر ، وإنما
هي ألفاظ مفردة ومعان جزئية مشتركة لم تنكس عند الشاعر التالي
مثلا اكتست عند الشاعر السابق من لؤدية المعاني الكلية أو الصور
المتكاملة أو الأفعية ، التي يتميز بها شاعر من شاعر ، وتسبب إليه
دون غيره ، فيكون حيثل خبره آتلا إياها ، سارقا لها ، ساطعا
عليها .

ومن أمثلة هذا التأثير أيضا أن شوق أكثر من ذكر بعض الشعراء
الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم بالقياسات من
شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم

الفنية ، فكان ذلك كله من الأدلة على الصلة الداخلية بين شوق
وأولئك الشعراء .

ومن أمثلة هذا التأثير أيضا أن شوق أكثر من ذكر بعض الشعراء
الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم بالقياسات من
شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم
الفنية ، فكان ذلك كله من الأدلة على الصلة الداخلية بين شوق
وأولئك الشعراء .

ثم كان في دياحة شوق ، ونسج قصائده وأسباب موسيقاه
تأثيرا كثرنا - في كثير من شعره - بقصائد لشعراء آخرين ، دون أن
يكون في ذلك معارضة صريحة أو خفية ، ودون أن يكون فيه أخذ
لألفاظ أو معان بمبها ، وإنما هو مظهر من مظاهر النشأة في رحاب
هذا الشعر ، ومصاحبته في مراحل العمر المتعاقبة ، والمرس به
وأعيرا اندفق تنكله لما قرأه عن البادية العربية في أحاطة وانعصر
الأموى ، وصحبها وشعرها المألوف ، ودواوين شعرائها - في
مسرحيته الشعرية - بحون ليل ، وه غنوة ، كما ظهر ما قرأه عن
الأندلس في مسرحيته النثرية «أميرة الأندلس»

فكان شوق بهذا كله عبقا بأن يكون شاعر التراث العربي وفارس
حليته .

هوامش

(١) انظر مثلا لذلك ما قيل عن أبي حواس أنه لم ير أحفظ منه مع ذلك كنية (وقيل
الأمران ٢ ٩٦ - تحقيق الدكتور إحسان عباس «شعر دار صافر - بيروت» وما
قيل كذلك من أن نكاح «وكان له من المصروف ما لا يصفه فيه غيره» قيل إنه كان
يحفظ أربعة عشر ألف فرسولة لغز غير القصائد والمقاطع ، (الرميات ٢
١٢)

(٢) فقد تثر أبو سعيد على من محمد طلكاتب (الفرق سنة ٤١٤ هـ) أبيات ديوان الملهمة
لتسيار أبي نكاح ، في مجلدة ، وقدم كتابه إلى بهاء الدولة ابن بويه وسماه «النشور
للبيات» (ابن شاكر الكشي ، قوات الخوفا ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ٢
٧٤ - ٧٥ ، دار الثقافة - بيروت ١٩٧٤) ومن هذا الباب ما قيل من أن

«عبد الرحمن اليماني المشهور بالقاصي اللاحق لما روى الدنيا بصره» (في من
الحلال ونيس الكتاب إذ ذلك... ظهره أن يتبعه العلم على أبيات ديوان الملهمة
وتتبعها من صورة النظم إلى صورة نثرية... «حسين الراسي» الوسيلة الأدبية
٢ ٢٩٨ - ٢٩٩ ، طبع القاهرة سنة ١٩٩٢ هـ)

(٣) أصول ، أعيان أبي نكاح - ٤٣

(٤) المصدر السابق ١٠٠

(٥) أعيان أبي نكاح ٢٠

(٦) أعيان أبي نكاح ٧٨

(٧) شبيب أرسلان - شوق أبو صفاته أربعين سنة ١١١ - ١١٢

(٨) شوق أبو صفاته أربعين سنة ، وأخر مثلا ١١ ، ١٧٩ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧

- (٣٦) الشوقيات ١ : ٦٧
(٣٧) الشوقيات ٢ : ٤٤ - ٤٥
(٣٨) اسم قصر بناء نوع المؤنثي قصر التوكل على الله قرب سامراء سنة ٧٢٥ هـ ، وق
علا القصر قتل للتوكل سنة ٧٢٧ هـ . وللشعراء في ذكرى المعمرى إشارات كثيرة
من قصيدتها قصيدة البحري التي منها
قد تمّ حسن المعمرى ، ولم يكن ليم إلا بالخطبة جعفر
- (٣٩) حر : البلاد الأصمغاني الكاتب ، محمد بن محمد ، لشرق سنة ٥٩٧ هـ
(٤٠) الشوقيات ٢ : ٤٨
(٤١) شرق ضيف ، شرق شاعر العصر الحديث ، الطبعة الثالثة ، دار المطابع بمصر
١٩٦٢ م - ص : ٧٤ - ٧٤
(٤٢) الشوقيات ٢ : ١٠٤
(٤٣) شرحه وصيطة كامل الكيلاني وتعليقه ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٩٣٧ م
(٤٤) الشوقيات ١ : ٧٨ - ٧٩
(٤٥) الشوقيات ٢ : ٧٧
(٤٦) الشوقيات ٢ : ٧٩
(٤٧) الشوقيات ١ : ١٧٧
(٤٨) سوي ، له مدائح أربعين سنة ٥١ - ٥٢
(٤٩) شرق ، له مدائح أربعين سنة ١٠ - ١١
(٥٠) شرق ، له مدائح أربعين سنة ١٥٤
(٥١) المرجع السابق : ١٦٤
(٥٢) المرجع السابق : ٣٣٧
(٥٣) جلد ديسمبر ١٩٢٢ ، ص ١١٧ - ١٥٧
(٥٤) شرق شاعر العصر الحديث ٢٢٧
(٥٥) المرجع السابق : ٢٣٨
(٥٦) المرجع السابق : ٢١٢
(٥٧) المرجع السابق : ٢٥٠
(٥٨) المرجع السابق : ٢٥١
(٥٩) انظر مقالات عن مطارحات شرق في مجلة أبوللو ، جلد ديسمبر ١٩٢٢ ، ص ٠
٣٩٧ - ٤٠٨ و ٤١٢ - ٤١٧ و ٤١٧ - ٤١٧ و ٤١٧ - ٤١٧

- (٩) ص ٢٥٦
(١٠) ١٤٢ - ١٤٤
(١١) أحمد عبيد ، ذكرى الشاعرين ١٩٧ - ١٧٩ ، المكتبة العربية بدمشق ١٣٥١ هـ
(١٢) شرق أو صدقة أربعين سنة : ٩٩ - ١٠٠ ، مطبعة عيسى البابي الحلبي بمصر سنة
١٣٥٥
(١٣) ذكرى الشاعرين ٣٩٣
(١٤) انظر مثلا : ذكرى الشاعرين ٣٩٤ - ٣٩٨ ، ٤٨٠ - ٤٨٥
(١٥) انظر مثلا : مجلة أبوللو ، العدد الرابع من السنة الأولى - ديسمبر ١٩٢٢ ، ص
٤٤٧ - ٤٥٧
(١٦) الرسالة الأدبية ٢ : ٢٩٩
(١٧) الشوقيات (المكتبة التجارية الكبرى) ١ : ١٧٩
(١٨) ٢ : ٣٣١
(١٩) ديوان الخليفة (مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح الكبي بمصر) ٢ : ٤٠ - ٤٠ ، وشرح
المرزوق (مطبعة بلدة المؤلف والترجمة والنشر ١٩٥٣ م) ص ٤٤٥
(٢٠) مصطفى صادق الراسي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ - ٤٨٣
(٢١) ٢ : ٣٣٥
(٢٢) ٢ : ٧٢ ، وشرح المرزوق ١٧٤
(٢٣) الشوقيات ٢ : ٧٧
(٢٤) ٢ : ٢٤٤
(٢٥) ٢ : ٦٤ ، والمرزوق ٤٦٣
(٢٦) ٢ : ١٣٧
(٢٧) ٢ : ١١٩ ، وشرح المرزوق - ٤٤١
(٢٨) الأمان (سابق) ١٤ و ٩١ و ٩٧
(٢٩) ديوانه (لبنان ١٨٩١) ٤٦ - ٤٧
(٣٠) مصطفى صادق الراسي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ - ٤٨٣
(٣١) ديوانه (دار الكتب المصرية ١٩١٤) ، ٢٩
(٣٢) انظر لتفصيل قصة عاد ونمرود وآيات الأمل في المبدئي في شرح الأمل - تحقيق
محمد عيسى الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٥ م) ٢ : ٤٢٩ - ٤٣٠
(٣٣) الشوقيات ٢ : ٣٠
(٣٤) إشراف ١ : ١٦٦ - ١٦٣
(٣٥) ديوانه (البرق ١٩٢٩ م)



أحمد شوقي

وأزمة القصيدة التقليدية

دراسة في ضوء

الواقع السياسي والاجتماعي

على البطل

من الظواهر التي لاحظناها عن موزع الشعر العربي في العصر الحديث . ظاهرة الأزمة التي انتهى إليها مسج التعبير التقليدي في القصيدة العربية . هذه الأزمة التي أبرزتها عبقرية أحمد شوقي وبلغه بالمسج التقليدي قمة ما يمكن أن يؤديه من عطاء في التعبير تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية في تطور المجتمع وعمره . فكان بذلك عتبة أمام الشعراء الذين بطمحون إلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقي من إنجاز في . والاستمرار صعوداً بالشعر في طريق النمو والتطور . إلا أن هذا التجاوز كان محالاً . ولم يكن أمام الشعر العربي بعد شوقي . إلا سبيل من التئيم . فلما أن بدلف إلى حالة من التردى والانهيار كالتى تردى إليها بعد عبقرية نسيمة وقرينة أبي الطيب أحمد المتنبي . وإما أن يرتاد الشعراء طريقاً جديداً للتعبير الذى . يتجاوزون به المسج التقليدي نفسه . الذى أغلقه أمامهم القنار أحمد شوقي الكاسح

قصيدة «الوطنية» أى موقف شوقي في الحركة الوطنية المصرية التي عاش أحداثها . ومنها قصيدة «التجديد» . وأيضاً قصيدة «الموازنة» بينه وبين حافظ إبراهيم . سواء أكانت موازنة في المستوى الفني لكليهما . أم كانت في موقف كل منهما من القصيدة الوطنية . ومنها كانت هذه القصايات متباعدة في ظاهر الأمر . فإنها تنبع - في أساسها - من هذه الأزمة التي حلها عبقرية أحمد شوقي في صياغة القصيدة التقليدية . أو بتعبير آخر أزمة تجاوز هذه العبقرية ونحطها المستحيل أمام مسيرة الشعر العربي الحديث . بالتعبير الصريح للشعر التقليدي . وكانت تحدياً شاقاً لكل الشعراء الذين عاشوا هذه المرحلة من مراحل التاريخ المصري . فأكدى بعضهم حين ظل محصوراً في إطار القصيدة التقليدية . وانتهى بعضهم الآخر إلى مصادمة حديدية في عالم الخلق الفني

ومنذ أن أثار العقاد بعض هذه القضايا . وظاهره بها بعد طه

أما التردى والاميار . فقد كانت مسيرة النهضة القومية والوطنية . حالاً دونه . منذ أن ارتفع البارودي بالتعبير الفني التقليدي - بعد تردى - إلى مستوى الفحول الأقدمي . في مطلع هذه النهضة القومية والوطنية . القريب آنذاك . وأما التجديد في الطمى ألا تتكامل شروطه دفعة واحدة . وإن كانت بداياته تنوع طبيعياً ببلوغ القديم قه نصحه - في الفن وفي المجتمع جميعاً - بل إن هذه البدايات نشأ من حلال القديم ذاته . وتخلق في رحمته . وهذه هي سنة الحياة منذ كانت حياة

بعد ثارت قضايا حسنة ومقدرة عديدة . منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن . حول أحمد شوقي . منها قد - «الشخصية» . وقصدوا بها ظهور شخصية الشاعر مسيره من حلال عمله الفني ومنها قصيدة «حرارة الألفاظ» يريدون بها إنباز شوقي للمعردات السهلة السيرة . تلفظية بالفاظ معاصره الفاموسه القديمة . ومنها

حسين أحيانا ، وعلى كثرة ما كتب حول شوقي هجوما ودفاعا ، فما يزال أحمد شوقي ، وما آثاره عبقريته من قصايا ، عظم أنظار الباحثين والنقاد . وما تزال هذه القصايا موضع بحث لم تقل فيه الكلمة الأخيرة ، ولن يقال حتى نحسم - أولا - المناقشة حول التيارات المتعددة التي استحدثت في عالم الإبداع الشعري ، وحتى تؤخذ هذه التيارات مأخذها الصحيح ، وتدرس على وجهها ، باعتبار كل تيار منها تعبيرا عن مرحلة تاريخية من التطور الفني وانعكاسا لمرحلة تاريخية من التطور الاجتماعي والسياسي في العصر الحديث . حيث يمكن أن تهم القصايا المثارة حول شوقي فيها صحيفا في إطار يكامل من الدرس الأدبي - نقدنا وتاريخنا - ينظر فيه إلى تطور مواقع الشاعر في المجتمع في عصره من جوانب مختلفة . وكيف أدت مسيرته انخساع هذه إلى مآثر شوق هذه تيارات تيار تيارا في كل مرحلة من مراحل التاريخ الحديث . حين تدرس هذه التطورات في ارتباطها وتسللها . وإدراكها بحركة التاريخ والمجتمع . سيوضح شوقي موضعه الصحيح بها . وستحل معضلات هذه القصايا التي ثارت حوله حلا صحيحا . فلا تدرس قضية محمول من قضية أخرى . ولا بحمول عن تطورات الواقع تاريخيا وحيا . حيث لم تكون هجوما . يتصل بها المدافعون عن شوقي . ويصيحهم فيها مهاجموه ، بل ستكون ظواهر فنية أمرتها التطورات الحتمية . وكان لابد من إقرارها . حتى لو تبادل شوقي ومهاجموه مواقفهم الاجتماعية والسياسية في حركة التطور هذه . ولعل دراستنا تكون خطوة على طريق الرؤية التكاملية المنشودة لدى دراسة شوقي وآثاره الفنية اللامعة في بناء القصيدة التقليدية ، بل على طريق رؤية تكاملية للتيارات الحادثة من بعد أحمد شوقي في عالم شعرنا الحديث .

■

إن حركة التطور والفن في البناء الاجتماعي المصري تختلف عن مثيلها في المجتمعات الأوروبية اختلافا حاسما . فلم تهم طبقة على أقباض أخرى - كما حدث في أوروبا - وتغلبها لدى انبثاقها في السيطرة على المجتمع . وإنما كان الأمر متضبطا بقوانين تصدرها السلطة المركزية الحاكمة أحيانا . كما حدث بالنسبة لملك الأراضي عبر قوانين متلاحقة^(١) ، أو تتحول شرائع من طبقة إلى أشكال معاكسة من الإنتاج أحيانا أخرى . كما حدث من تحول لبعض أموال الملاك الزراعيين إلى الإنتاج الصناعي^(٢) . وبخاصة في أثناء الحرب الأولى وما بعدها . وقد أدى هذا إلى تحوير الطبقات تاريخيا . وتعاينها . واحتلالها السهات العامة لكل منها بسبب معاونة . وعدم نفاذ هذه السهات . على العكس من التطور الاجتماعي الأوروبي ، الذي تمايزت فيه الطبقات . بعضها عن بعض تمايزا حادا جعل التطور من مرحلة الإقطاع إلى الرأسمالية يشتم بالصلام الذي يحق عبر النظام القديم وبها . ويقوم الجديد على أساسه

ومع ذلك فقد حدثت مآثر في عهد إسماعيل بين جناحين من كبار الملاك الزراعيين . الأول تمثل في الأسرة المالكة شبه الإقطاعية وإلى جانبها بعض العناصر الفرعية والشركسية . التي تشارك تعاليفا في

الحكم موقوفين ، ثم وزراءها بعد ، والتي ذلك الجناح الذي تكون من المستعبدين بأراضي «الإعامات» ، والذي تكونت علاقته عبر قوانين الملك الآفة الذكر ، واستكمل وعيه عبر التجربة النيابية الأولى ، فأصبح يعتبر نفسه «صاحب المصالح الحقيقية في مصر» ، ولهذا تطلع إلى المشاركة في الحكم عن طريق حق مراقبة الحكومة ، وميزانة الدولة بشكل خاص ، ونادى بالدستور وشعار «مصر للمصريين» . وكان من نتيجة هذا الظاهر أن شارك هذا الجناح في الأحداث الأولى للثورة العرابية تحت قيادة «سلطان باشا» رئيس المجلس النيابي الأول في عصر إسماعيل ، واستجد مطالبهم بالدستور ، وإعادة المجلس النيابي ضمن مطالب العرابيين ، إلى جانب مطالب العسكريين بزيادة الجيش ، وتحسين رواتبه ، وإلى جانب المطالب الشعبية بإلغاء السخرة والكرماج .

إن اشتراك هذا الجناح والأحداث من كبار الملاك في الأحداث الأولى للثورة ضد السلطة المطلقة «الاستبدادية» للخديوي ، يدل على إحساس الملاك الجديد أن الجناح القديم ، وعلى رأسه الخديوي ، قد وصل إلى درجة من التوسع جعلته ليس فقط عتبة في طريق عوهم وتوسعهم ، بل يصبح أحيانا خطرا على وجودهم ذاته ، وبخاصة لما يملك من سلطة الحكم وسيطرته المطلقة . لأسباب وقد رأوا شرارة الخديوي . إسماعيل في شراء الأرض حتى قفزت أملاك الدائرة البنية من ٢٥ ألف فدان عندما تولى الحكم (١٨٦٣) ، إلى حوالي المليون فدان خلال فترة وجيزة^(٣) . وأصابهم الرعب حين اشيع أملاك الأميرين «فاصل باشا وحليم باشا» وهما من أسرته ذاتها صحيح أنه قد أخذ يرهن أراضيهم ولقاء لبعض الديون ، إلا أن سلاح الحكم المطلق بظل يحمل إمكان التوسع معه في كل آن ، لذلك باغتلوا ضد سلطة إسماعيل «الاستبدادية» . ورفضوا الاعتراف بحل المجلس النيابي مطالبين - بإصرار - بالدستور ، وبمسئولية الوزراء أمام النواب لا أمام الخديوي . وحتى نظر الميرانية والموافقة عليها^(٤) ، أي بانتقال سلطة الخديوي إليهم .

وجاء حكم توفيق والمجلس معطل ، فكان هذا الجناح من كبار الملاك على رأس فريق المدينين في الثورة العرابية . والذين شعار «مصر للمصريين» يهزمون به مصرية الأسرة الخديوية مشيرين إلى تركيبتهم . وفي ذلك الوقت كان السلطان يرسل عرايا من الأسفانة يعرض عليه عرش مصر^(٥) . إلا أنهم عندما تحققت مطالبهم ورفض عرايا تسريح الثورة ، حتى تتحقق مطالب الشعب ، سارعوا إلى الانضمام لحانب الخديوي ، وشاركوه الخيانة ، وأسهم «سلطان باشا» في ضرب الثورة وقاد رجاله طلائع جيش الاحتلال تحت جنح الليل حتى أدخلهم إلى قلب الجيش العرابي في التل الكبير^(٦)

ومع هذه الخيانة ، فقد دفع الظاهر بين مصباح هذا الجناح والمصالح الخديوية ، إلى بقاء التوتر بينهما ، لذلك سوف يكون ميلهم دائما إلى جانب الاحتلال ، معادين للمحلي . حاس حسبي ، فكروا «حزب الأمة» الذي قال عنه «كرومر» . «إن رجاء القومية المصرية بمعناها الحقيقي» الذي يعول عليه ، معقود بهذا الحزب . وكانت سياسة هذا الحزب المعتدلة ، هي «الحاذ مركز ثابت بين السلطينتين اللتين تستدان بأمر هذا البلد»^(٧) . وإن كانت علاقته

بسطة الاحتلال غير مسكورة ، تعرف بأصنافها صحيفة «الجريدة»
لتي كان يصدرها أحمد نعلني السيد باشا^(١٨) . وهذا الحزب هو الذي
تألفت من أعضائه غالبية وفد سعد زغلول بعد الحرب ليطالب
بالحقوق المصرية

يقف قصر الخديو ورجال حكمه إذن منذ عهد إسماعيل ، فريقا
وحده ، يمثل رأس الأرسنراطية الزراعية ، الشبيبة بالإصطاع . مثلا
فئة التوسع التي تعوق - بل تعادي - حركة التقدم والإصلاح . أمام
كل القوى الاجتماعية المصرية ، حتى أقربها إليه من كبار الملاك .
لذلك لم يجد الخديو عباس حليما يرمي بمشاركة الصراع ضد
المحتل سوى بعض العناصر التركية والشركسية ، التي قامت في وجهها
الثورة العربية إلى جانب بعض الشبان المنتمين إلى الطبقة الوسطى .
حتى إنه كان يحاول اجتذاب بعض العناصر الوطنية الأخرى إلى
صفه ، كما حدث مع سعد زغلول^(١٩) حين فرضه المعتد البريطاني
وزيرا ، وكان عادة مايشغل . وظل حلفاؤه عديمي التأثير تقريبا .
سواء أكانوا حلفاء دوليين مثل تركيا وفرنسا - أم داخليين كما
ذكرنا ، حتى انتهى الأمر بحلعه في بداية الحرب العالمية وتولية عمه
والسلطان حسين مكانه . واستتبع ذلك قطع روابط مصر بتركيا .
وإعلان الحماية البريطانية على مصر . وبدأت حلقة جديدة في التاريخ
المصري الحديث ، تقودها بقايا العربيين - ممن يحاولون الثبات في
السلطة - الملتصقة بالسلطان .

ثراء وسيطرة ، وفي فئة لرائها وسطرتها ، ثم ربطت الشاعر شخصيا
بجند من رموس هذه الأسرة في رابعة محدهم . ولو أن لرجل ، في
مثل موقع شوقي ، أن يصنع على عينه كل الظروف التي تحيط به ، لما
استطاع أن يصنع محيطا ، وأحداثا تفضل ما نيا لشوقي من ظروف ،
في هذا الموقع النموذجي الذي وقع . ودأبت فيه دورات طفولته
وتعليمه وشبابه وعمله . فزادت الروابط ورياطا شخصيا ولبقا ،
ورعاية لمصالح مستمرة ومتجددة ، وكان شوقي يمس كل ذلك أعمق
الوعي . يقول :

تقعون إسماعيل في أسائه ولقد وددت بهاب إسماعيل
ولبت نعمته ، ونعمة بيته طبت جولا وارتدبت جميلات
ووجعت آباء على صدق الفرى وكل يلهاء الرجال ذليلا

كان الخديو إسماعيل يعلم أن يعمل مصر قطعة من أوروبا .
ولقد صرح بذلك في مرسوم إنشاء مجلس الوزراء المصري^(٢٠) .
للموجه إلى «نوبار باشا» قال : «إني أطلت الفكر . وأدعيت النظر
في التغييرات التي حصلت في أحوالنا الداخلية . والخارجية . الناشئة
عن تقلبات الأحوال الأخيرة . وأردت في وقت مباشرتكم
«للمعوية» تشكيل هيئة النظارة الجديدة التي لوضت أحوالكم إليكم .
أن أؤكد لكم مائوجه قصدي إليهم . وثبت عزمي عليه من إصلاح
الإدارة . وتظيمها على قواعد مماثلة للقواعد المرحية في إدارات

ورعايتهم - وتقديم كل عون ممكن لهم ؛ لتطوير ملكاتهم وصقل مواهبهم . وتوفير الحياة الرحيمة لهم ، ليحرروا لإبداعاتهم الفنى - ويكونوا - بعد ذلك - ضمن وسائل المتعة والترفيه ، ومادة للدعاية عن منزلة هذا البلاط الإقطاعى أو ذلك ؛ استأثر بلاط الخديو توفيق بشاعره الشاب بعد تخرجه فى مدرسة الحقوق ، وكان الشاب يمدحه منذ كان طالباً فى المدرسة . فأنقذه الخديو موظفا بالمهنة^(١١) . وكان الخديو رأى أن ذلك لن يكتفى لصقل مواهب الشاب . فأوفده إلى باريس طالباً من جديد فى ظاهراً الأمر . ولكنه فى الحقيقة سائح مرفه . كما يسعى لموهب الخديو . فقد استعمله فى مرسيليا مدير البعثة المصرية . وصحبه إلى مقر دراسته فى موبيليه^(١٢) . وبعد عامين . استنمعه إلى باريس حيث قضى دوماً آخر بها . ولم يكن الهدف الحقيقى هو استكمال الشاعر تعليمه الجامعى . بقدر ما كان اطلاعه واندماجه فى الحياة الأوروبية . وصقل مواهبه وتنمية ملكاته من خلال ذلك . فقد أراد له الخديو أن يعض أربع سنوات فى فرنسا . واهتم بأن يكون مصحفاً فى موبيليه ومصحفاً الآخر فى باريس . وعندما استأنفه الشاب فى قضاء عطلة العام الأول فى مصر . كان الرد البالغ الدلالة على هدف الخديو

من مصحفاً وسيطرتها ، بمصلحة الشاعر الشاب الذى يحمل إمكانيات ومواهب هبة نموذجية ، تم صقلها وإعدادها . فارتبط الشاعر بالطبقة . وعاش حياته داعية لها . فاطقاً باسمها . معبراً عن خطها السياسى ونوعياتها ، حتى بعد خروجه رسمياً من بلاطها

على هامش هذه الطبقة ذات المصالح الإقطاعية ، والإحساس الإقطاعى تكونت وازدهرت عبقرية أحمد شوقى . وهذا ما سوف يفسر بوضوح لماذا انجذب نحو القيم الكلاسيكية فى الأدب الأوروبى . على الرغم من وجوده فى أوروبا فى بقية من سيادة الرومانسية . بل على الرغم من معاصرته لبول فارتلر . أحد أوائل الرمزيين الفرنسيين . ولا يستطيع أن نرى ذلك على الشاعر . كما يعمل شوقى ضيف^(١٣) . فلم يكن الأمر انجذاباً مراحياً ولا اختياراً حراً . وإنما كان هذا الانجذاب استجابة طبيعية للانتماء الاجتماعى . وتعبير مطلب عن هذا الانتماء . يستغرب غيره من أحمد شوقى . بل يستغرب غيره من الذين هاجموا أحمد شوقى أنفسهم لو تبادلوا معه مواقفهم الاجتماعية كما نسلنا

لقد كان أحمد شوقى شاعر الطبقة الإقطاعية المصرية فى فترة نموذجية من نموها . لذلك كان على الشاعر أن ينتج نحو القيم

بالمعجزة إلى الطريق الآخر من بقايا العراقيين . عراقى في حياته وموته ، ورشيد رعايا - تلميذ الامام محمد عبده - بعد وفاة شيعته ، وسعد زغلول وأخيه ، وعبد الكريم سليمان أستاذه السابق ، وعندما انصرف الخديو - عن خلفاء مصطفى كامل وخضع للنفوذ الإنجليزي حول شوق إلى المعجزة على زعامة الحزب الوطنى الجديد . الشيخ عبد العزيز جاديش ، ومحمد فريد نفسه - مهيا إياهما بالطش والإرهاب ، هكذا كان شوق مثل دولة الريح كما يقول شوق ضيف بدور مع القصر حيث دار القصر وصاحبه^(١١) .

عاد عراقى من معاه وعزم أنف الخديو ، فاطلق شوق بلسان القصر يستقله ثلاث قصائد متتالية ، تحمل وجهة نظر الخديو عباس حلمى ودعوى الإقطاع في خيانة عراقى وجهله وجه

حاجات الأول «عراقى وما جرى» ، وشك وصول عراقى إلى السويس لتقول إنه سب غراب مصر واحتلال الإنجليز لها

أهلا وسهلا بحاميتها وفاديتها وصوحيتها وسلامتها يا عراقيا وبالكوفة باسم راج بنفسها ومقدم الخير باسم جاء بخبرها واتزل على الطائر الميمون صاحبها واجلس على ثلها واتنق جودها وضع جما منك الخضراء بن شرف بخرقك كل جودلو بن أقالها وفمن زللك مكدوبا بمصحكها على القبين - مكدوبا بمكبها واظلم صحيح البخارى كل آونة ومن عن الحرب والرا في لبالها رحمت أنك أول من أنجزها بها - وأخى عليها بن موالها وكنت تطرب إذ تلى مدائحها فليز فتلك إذ تلى موالها^(١٢)

وبعد ثلاثة أيام نشرت اللواء قصيدته الثانية «عاد عراقي» بمقدمة تقول : «قام عراقى على الطائر الأسود في السورق صباح المثل» ووصل إلى القاهرة في مساءه . بحقه الصغار ويلازمه الاحتظار الخ . وفي القصيدة لا يكتفى شوق بهجاء عراقى - وإنما يلم ببقايا العراقيين من مثل الإمام محمد عبده وتلاميذه . يذكر ليادهم «الإنجليز ويشير بوصوح إلى قاسم أمين ودعوته إلى تحرير المرأة» يقول

صغار في الذهاب وفي الإياب أهذا كل شأنك يا صغار عفا عليك الأماند . والأداني فمن ينفر عن طوطى المنصب أفرق بين ميلاد ومضرب وفي كلتيهما خنر الثياب؟ يترقب عليك من مفاك فيها رجال . منك أولى بالكتاب ولا والله ساملكوا مناجيا ولا ملىكوا القديم من العتاب ستظر إن رفعت بعصر طرغا وحال الوقت من تلك المصاحب وقد نلوا جنانك حين نفوى وقد لادوا إلى نفوى جناب وبلاجل قد حلقوا بلعوم كما حلقوا فملك بالكعب برمدى النساء بلا حجاب ونفرا اليوم أولى بالجباب فدا معلم الأخبية هنا إذا ما قيل عافا عراقى^(١٣) وكانت قصيدته الثالثة - ونشرت في اللواء أيضا في ١٣ / ١ / ١٩٠٢ - مطولة حاكمة بالدعوى نفسها .

عراقى كيف أوفيك الملاما جمعت على ملايتك الاناما فعد بالنل واستمع البطايا فإن لها - كما نفنو - كلاما رويدا يا شغوب الأرض مهلا فما كنا لهذا اليوم أهلا

أزاحم وأجدا خيما وحهلا فأتناكم موالفنا البهلا سلوا لربنا وسلوا غيا ألم بلبسنا السديسادويا لقد عاش الأمير بنا قويا وحشا تحت ربيبه . كرأنا رفقا تلك بالنهج القوال نيل عن القواخير والقوال وبلاذكار لم نغنى أقبال ولا بشا على صبر يينا قد ضاع العطر على الخفير وضاعت عنده يغم الأمير فمن تحت السلاح إلى وزير يسمى السيد الظل فهما^(١٤) ثم ينسقط للناسات طبعاء أحمد عراقى ، فيشرى «الحلة المصرية» بتاريخ ٢٥ / ٢ / ١٩٠٢ تحت عنوان «الشيء بالشيء يذكر» أداب بفضل فيها ثيران «هى وبته» على عراقى وزميلة على فهمى يقول

عاش جى وبته هانما نالما من محاربة إنسانة التى من إحدى عجاليبة يشتري الثنا منهنما بفسرابى وصاحبة^(١٥)

وهجاء شوق لعراقى لم يبدأ في زمن عباس - ولم يثنه بهايته - فقد بدأ منذ بدأ شوق بمدح الخديو توفيق - بدأ تلميحاً في قصيدة نشرت بالوقائع المصرية في ٢٨ / ٢ / ١٨٩١ يقول فيها

فنت بالأمر والخرابك شكى ولستبالا بالغباب أذهما طلى في البلاد قوم لربنا فأربعت من جفها الألفاء^(١٦) ثم تقدم خطوة أخرى بقصيدة نشرت في ٢٠ / ٧ / ١٨٩١ يقول فيها

دعى به يوماً أشرقت فيه بضرين سنا وجو لوفيلو بالهم غرة وبوما أمه به فيه محمدا بأشرفو نظير . جها أشرفو جترو على غصبة غنى القلوب لفرصوا عن المالك أبو المالكين بنوة كشيح موسى غاب عنها ثاليا فلما نول رعبا العجل . فلت^(١٧)

وهو في أثناء ذلك يضرب المثل بعراقى على الحطة . في قصيدته التي بهجوها ربابى باشا عندما مدح كرومر - لا يجد أقدح من تشبيه بعراقى -

أبلى النجيب والفتا لولت ولا يؤجى سوى خضر الختام تكون وأنت أنت وبامن مضى عراقى اليوم في نظير الأيام؟ إذا الأخلام في قوم لولت فلي الكراء أفتان الطلام^(١٨) ويستمر في ذكر عراقى بالسوء وإدانة الثورة العراقية ، في خطاب إلى الدكتور محمد صبرى السروى في ٢ / ٧ / ١٩٢٣ . يأخذ عليه أن ذكر دور فليارودى في الثورة العراقية - إذ إن البرودى نفسه كان «يتوارى بالإطراق حتى يمسك المتكلم» إذا ذكرت الحوادث العراقية^(١٩) . وفي قصيدته عن «الأرهرة» وقد نشرت في ٦ / ١ / ١٩٢٥ . يتميز شيوخ الأزهر الذين شاركوا في «الحوادث العراقية» وي تمجيد عراقى

عجافل الأبن يخلق عتكم كالسيفاء سروداً ومكرزاً تباؤكم قرووا على وولوا بالأضو فالريخ الرجالو مؤزرا حتى ظفت عن محتاجو زومو قرأى غرأى في التواكب لفسرا

لجئى على عرش البلاد وما لوى وجئى على الوطن البلاد وتكوى
كروا سياج العرش والقبو قة نصراً من الملك العزيز قوراً^{١٢}

هكذا ظلت عقيدته في العراقيين ، حتى أواخر حياته ، فبعد قصيدته
هذه في الأهر ، بحمد بعيد ذكرى هجرة العراقيين في قصيدة أخرى
عن الخلافة ، فيعترف عن ذكره لأجداد الترك وإشادته بهم ، لأنه لم
يجد في التاريخ العربي سوى المراثي .

إن هفت بكز يوم بتلك المشرق لم يزل عو الأساو
فهرت نفاً لا يحرز بقلا إلا بدكر ولهج الأنجاد
ولو أن يوم (القل) يوم صالح ليمسك . ليمسك . الجوى .
في يوم «قلنا» يوم «سكنا» . ما ليس لي ، الأذكر والأردو^{١٣} .

•

حدثت حادثة دشواي ، وشارك المختل في تبعها عدد من تلاميذ
محمد عبده ، نية العراقيين ، من مثل الهلباوي ، وفتحي زغلول .
وقد كوفىء - الهلباوي بتعيينه مدعياً عاماً ، كما عين فتحي زغلول
وكيلاً لوزارة الخفائية ، ودخل سعد زغلول الوزارة وزيراً للمعارف
في وزارة صهره مصطفى باشا فهمي الذي كان مفروصاً على رأس
وزارة الخديوي عباس ، وهنا يبدأ شوق هجاء سعد وفتحي
زغلول^{١٤} ، لج فيه زمناً طويلاً . يقول موجهها الحديث للمعتد
البريطاني

بالورد كم بين مفاو في سياتكم جرت إلى القلا بين القلا وهيل
كذلكم قواي وقصين لركت به قل الحام وأبنيها الزغاليل^{١٥}

وبعد ما بأيام يقول موجهها الحديث للأوهر
يا كمة العلم في الإسلام من قديم لا يبرع بك أعصرو الأبطال
إن كان قومك قد جاوروا عليك وقد جاوروا فملك في جيش الزغاليل
فقد مضت سنة العادي بلحسروا إلى بيت الحرم - فردوا كالحاميل
مشيرا إلى سياسة الإصلاح التي مات الإمام محمد عبده دون
إنجازها ، ويدد بتمسك سعد زغلول بتعليم اللغة الإنجليزية ثم
تتوالى قصائده في هجاء آل زغلول ، منها على سبيل المثال :
بالورد ما في الناس فلك من يد باع القصور واشترى زغولا
لايت شيرى والأفهام خابرة ما غنة الطرد في تلك الزغاليل
سألوا السزغاليل ماذا فسفت لا عن زوينة
السلوود فسال ضراحة زغولونها منجزت
إن الزغاليل الكرام يهضروا كليله مكة ضيهر حرام

وهو لا يجرهم بما علوا في دشواي فحسب ، ولكنه يهجوهم
لأنهم نية العراقيين

فعل الغرابيس طرقي نيتا يش الممان وقبح الزعماء
من كل مفرود الشعر مذنب في يرقنيه نيممة ودية
إن كان ينهم في البلاد بكة فعلى البيضة كمنة وبلاء
ويلم بالإمام - وكان قد مات - بعض الإمام ، يقول في هجاء
سعد

ينفذ إن أنت دخلت لنرة منصرفاً مظهر كمشرة

وسرت منصرفاً على الأكلاف نيتا قيتام الناس والتهكاف
وليل : يلقية (الإمام) مراً باسمرحباً به وألف هوزاً

وعول عن رشيد رضا عقيد الإمام أيضا
نفي «الفتي» فصحتا قفا يسألغة إمامته سفاه
إمام دسبنا نمة حليم إذا رجع العفيرة قال هاما
وبدكره أيضا في قوله :

يلبنا وكان الله أنكرم منكر بكل ضليع في البلاد حليم
لي منكم عفواً . فمن ذابغنا طويح جسي كلها يرشيد
وإن كان الفريق الآخر - للمادى للقصر - في حوى دار المعتد
البريطاني - لا يعتا يهاجم الخديو معه بما لا يقل عن مناصحة
شاعره ، فهذا حافظ إبراهيم يقول :

فصر البتة لنا إلى تلك زاهر
فالسلب في قصر الإمارة بمخجل
ولقد سبغت بماء دس غواة
فصجبت كيف يرد من لأبخل^{١٦}

ويقول للشاعري مستقبلاً الخديو وعرضا عليه المعتد البريطاني
فدوم ولكن لا أقول سعد وملك وإن طال المدى سبيد
أفمن قزجر أن تكون خليفة كمتا رآم آباء ورام جندو
لبالت فنبنا لروا ولبتا تكون بطي الأرض حين لود
ومننا بكم مقنونا فاضنا مقنوب سهم ليلاء سبيد
فلما لولنتم طينتم وهكذا إذا أصبح «القل» وهو عبيد
بريطانيا لارال أنزل ما لدا وللك في لزجاء مصر مديد
فانك احتلنا القطر والقطر دارس لأصفي بفضل العدلو وهو جديد
أبجرو لب أن نفوس برجله غرباً على ذلة الغرب أسود^{١٧}

وانقلب الخديو عباس على زعامة الحزب الوطني الثانية ، لأنه أراد
أن يضع في سدنها أحد رجلى : إما على فهمي شقيق مصطفى أو
الشيخ علي يوسف صاحب «المزبد» فأى الحزب إلا محمد
فريد^{١٨} . فتأصبه العداء ومن وراله شاعره شوق وبعض رجال
معيه من مثل أحمد زكي باشا - شيخ العروبة بها بعد - وحافظ
عوض - ومضى هؤلاء ينددون بمحمد فريد وحزبه . ويسمومهم ،
«دعاة الخوس والجهل» . يقول شوق في محمد فريد

شر البلية أن يكون دس من لا يسلم في الرجال كبريا
هابو إذ وجنوا صيغك بلوغاً رآزا سيلك في الحياك لوب
أين الخلوم ولاخلوم لمخبر رافوا المحال وصنكوا الموهوما
بن يهتروا فقد تركت قلوبهم تشكو صواح جنة وكوما
كثرت مهادم الزاليس وإنما أرسلت مهنك نالدا مشوما
خوما خلنت فلا لقيم «لوالهم» . ونا ولو ملاز البلاد هريما^{١٩}

ويقول في الشيخ عبد العزيز جاويش محرر «اللواء» آنذاك
فسلفت أبتاه البلاد بانظر ملأت قلوب الغاليل ضلالا
فصعدت غو الجهل العميق فلما يحيى الخهول من الجهالة مالا
إنا برقا من جمالك إلى الذي يحيى الأسود ويحفظ الأشبالا
سأوت أن قدكي القلى بقربنا ليميدو مصر . وكان ذلك فعلا

لَمْ أَفْرَغْتَ النَّاشِئِينَ لِحَرْبِهِمْ فَرَأَوْا بِسْرَفِيكَ امْرَأَةً غَشَّالًا
عَلَفَرَكْ وَاسْتَلَوْا إِلَيْكَ بِرَأْسِهِمْ حَتَّى نَبَا لَمَطُوا إِلَيْكَ بِعَالَا^{١٠٠}
وهو في دوراته مع اتحاد الخديو يهاجم الإنجليز . أو يتوحد إليهم
بحسب ما يرى الخديو يعمل

مدح محمد عبده في ٢ / ٥ / ١٩٠٠ حين تصدى للمستشرق
هانوتو ، لاحقاً في محمد عبده . ولكن لأن الخديو كان سيزور إنجلترا
في نهاية ذلك الشهر . فهو يرفع الأستاذ الإمام ماشاء أن يرضه . لأنه
كان حبيبا للمعتد فيقول عنه حينئذ

محمد ما أخلفتنا ما وعدك ضللت وقال الحق بك هوى
فأنت أمير الخطب والقول والنهي إذا لم يقل بك ثلاث لمير
هوى علم القوم بك فظلم وفوق وير القوم منك وير
ويغنى منك التي حين لا هي وجلت حين المازون كثير^{١٠١}

يقول للخديو عند سفره

إذا جئت فلكم لملك البر وينفى . وبالسار البخر
صالح الهم والشهادة والحق في وقبض والخطوط الكوا
والن ما جئت من خارجه هوى فكبر الشمس فلكها إكثار
كلما ألف الشخاف يلزم فاعطرها الجهاد والأفصار
ورجالو إذا منحوا للمعالي وكبوا في سبيلها الأخطار
حمفوا المجد والمفاخر طراً وجفوا صفوا وصاروا

ثم حين يجاهر الخديو بصدائه للإنجليز بتولي شوقه المجوم على
حلفائهم في مصر . ثم يهاجمهم ما استطاع ويموت الحق فلا يرثيه .
أويكاد لا يرثيه . ويعلى الحرب على « الزغابيل » وعلى تلاميذ الحق
بعمامة . ولا يمتأ بلمح إليه هو نفسه كما رأينا فيما مضى . ثم يقول

قصيدته المشهورة مهاجماً كرومر رحمه

أبسمك أم عهد هذا إسماعيل أم أنت يزعمون بنور النيل
لما رحلت عن البلاد تفهنت فكذلك القاد القاد وجيلا^{١٠٢}

وينمى على الحكومة الإنجليزية إحلالها الوعود الكثيرة التي أخذتها
على نفسها بإخلاء عن مصر . ونحوها عن « الوداد » الذي دخلت به
في عهد توفيق .

اليوم أضلعت الوعود حكومة كذا نظرت وفردما الإنجيلا
دعيت على حكم الوداد وشريعته بضراً فكانت كالكلال ففولا
وهو لا يكتفى بذلك بل يهاجم كل من حصر حمل وداغ اللورد .

مشير في سحرية مرة إلى ضعف رئيس الحكومة مصطفى فهمي .
المسلم . وصهر سعد زغلول

هلا بدا لك أن نجامل بقدر ما صاغ الرئيس لك القاد إنجيلا
انظر إلى أدب الرئيس وألفه تجو الرئيس فهنيئاً وميلا

ثم يسب الأمير حمدي كامل - السلطان بما بعد - سيا صراحة .
وكذلك أستاذة السابق الشيخ عبد الكريم سلطان . وكان بصره قد
كف . أوكاد

في معبر لمصالحكاس شديد مثلت فيه السيئات فضولا
شبه الحسين عليه لمن أضوله وتصغر الأحمى به لطفلا
خير أقل وحط من قدرتهما والمرء إن يجتنب يمتن مرذولا

لا يلبث الخديو أن يحرف عن الحركة الوطنية الجديدة
وتحرف عنه^{١٠٣} ويهادن الإنجليز على كره منه لهم وخلفائهم من
الفريق المناويء للأسرة الحاكمة . ويموت مصطفى كامل صديق
الشاعر . محجماً عن رثائه علماً . ثم يرثيه فلا يكون في هذه الرثية
لحرارة ما . بل لا يذكر مآثره الوطنية وجهاده . وإنما هو الحديث
لعام عن الموت وفلسفته . وبناء الأخلاق وإنشاء المدارس إلى غير
ذلك للمعاني التي دأب على تكرارها دون ملل . ودون كبير جدوى
بل إنه ليسقط في تبصره درحات تتلنى إلى حد الإفلاس . من
ذلك .

لشوك في غلم البلاد منكماً جرع الهلال على لحي البشار
ما اختر من صملا ولا من رية لكسما ينكي سدفع قان
لو أن أوطاناً تصور هيكله ففسدك بين جوانح الأوطان
أزيع بين حر الفضائل والأفلا كفا ليست أحاسيس الأقطان^{١٠٤}

فالعلم الذي يعطى النمش لا يحكم عليه بأنه مكس أو مرفوع . بل
يكون ذلك وهو على ساربه . وأي رية أو صملا يتحفظ منها
الشاعر في احمرار لون العلم ؟ ثم لماذا لم يكن مصطفى قد دفن في قواد
وطنه فعلا لينتخلص الشاعر من إحالاته المعقبة تلك ؟ وما
« أحاسيس الأقطان » هذه التي لم يكن فيها الفقيذ ؟

لهم أن موت مصطفى كامل قد أوقع الشاعر في مأزق أخلاق .
وأغفاه من مأزق أخلاقي آخر : أما الأول فهو رثاؤه الذي يجدر به أن
يقوله في زعيم الوطنية الكبير . الذي احرف عن الخديو . واحرف
الخديو عنه . أما الثاني فقد فتح أمامه مغالبي القول في مهاجمة
خليفة مصطفى وحزبه . كما رأينا أعاد بدلاً من أن يضطر إلى الهجوم
على مصطفى نفسه .

ثم قامت الحرب العالمية الأولى . فحل عباس وأعلنت الحماية .
وحجى بحسين كامل - الذي كان شوق قد هجاء - سلطاناً على
مصر . فلم يجد الشاعر خصاصة في مدح صاحب القصر الجديد كما
مدح أصحاب القصر القدماء : إسماعيل - توفيق - عباس . وما
الذي يمنه من ذلك وهو شاعر القصر في المقام الأول . أيما كان
الخديو في هذا القصر ؟ فما بالنا وفي القصر أحد أبناء إسماعيل ؟ ثم
لم يجد الشاعر خصاصة في أن تكون مدحته في السطاس حين كامل
على الورن والروى معه الذي هجاء به أمير

الملك ليكنم أن إسماعيل لأران تبشكنم يظلل الشبلا
عائدين شرف بانو ربيع زككو عزماً على النجم الزهيج وطولا
حفظ الإله على طكتة عرشها وأقام بينكم إلهلالو كهيلا
وقدلتك الباري قواء محمدي قرعى قة فهدأ وصان خفولا^{١٠٥}

وفي هذه القصيدة يشيد بالإنعبر الدين « فتحوا » مصر ودست لهم .
صاروا فيها على من العدل وجاموا « اس إسماعيل منكاً عليا

في يزهة يدر الأسرة معها مثل النجوم طوالها وأقولا
قد أفركة بكنم وبأفك كالمسلمين الأويس عفولا
خلناؤنا الأخرن إلى أنهم أركى الشعوب عرافلاً وقبولا

لنا غلا وجة البلاد لستهم مازوا مباحاً في البلاد غثولا
 وألوا بكابرها وشيخ ملوكها ملكاً عليها خالفاً... ماقلوا
 إلا أن معتبرات السياسة تقضى أن ينق من ارتباط اسمه بعباس ،
 من الداخل كان الحرب الوطني المرتبط بعباس مازال مخوف
 الجانب ، وبخاصة أن قيادة الحرب الشرعية قد أعادت تحالفها مع
 عباس حارح الوطن ، وبدأ إعداد الحشوش التركية ليفقدها الخديو
 المعروف ليستعيد بها عرشه المفقود^(١٢٧) ، وليعيد مصر إلى حظيرة
 الخلافة العثمانية وأعدت بالفعل المنشورات التي يطعن بها الخديو
 شعبه في مصر والسودان ، ويشرهم بالاستقلال عن بريطانيا وعودة
 السيادة التركية . وكان وجود شوقي في هذه الظروف مثيراً للرأي العام
 ومذكراً دائماً بعهد الخديو وآمال العودة إلى ححر الخلافة
 الإسلامية ، التي يرونها أقرب إلى قلوبهم - على أي حال - من
 الاحتلال الإنجليزي .

نق شوقي إلى إسبانيا عيلة الحرب ، وعاد بعدها فوجد أنها حسية
 كامل قد ارتق عرش السلطة تحت حباية الإنجليز . وهو أصغر أبناء
 إسماعيل ، وسيد القصر الجديد ، فلم يستكف الشاعر عن مديحه ،
 والحديث باسمه على الرغم من أنه لم يعد له وظيفة في القصر تتيح له
 ذلك

لقد شاع رأى الدكتور طه حسين في أن شوقيا بعد منقاد حبر
 شاعر الشعب المصري ، بل شاعر الشعوب العربية^(١٢٨) وذلك لأنه
 صار ينظم في الأفراس العامة التي ترعى الرأي العام ولكن هل
 هذا صحيح ؟ إن البحث عن موقف عباس وفؤاد من فكرة
 العروبة ، وحركة السياسة الداخلية في مصر ، يوضح أن شاعر القصر
 لم يطق عن هوى نفسه ، بل كان يعبر عن القصر دائماً .

لقد كان شوقي يعادى فكرة العروبة والاستقلال عن الترك
 والخلافة العثمانية مادام العباس راكناً إلى الترك . في الأطوار الأولى
 من الحركة الوطنية الحديثة ، وكذلك في الأطوار الأولى من منقاد ،
 ولكن حين أعلنت ثورة الشريف حسين عن انتصاراتها الأولى ،
 وبدأ أنها ستحتاج الاحتلال التركي ، بدأ عباس يرسل الحسين
 ويحاول التنسيق معه ، ومن هنا بدأ شوقي يهتم بقضية العروبة بدلاً من
 هجاء الشريف حسين^(١٢٩) . فتعاطف مع أحداث دمشق وتحدث
 عن بيروت ، وأسألتها مع الاحتلال الفرنسي ، واستمر هذا التيار في
 شعر شوقي أيام فؤاد الذي ورث العباس في أحلام الخلافة العربية .
 وكان فؤاد بعد أن حرص عليه دستور ١٩٢٣ المشهور لا يستطيع أن
 يجاهر الزعامة الشعبية المصرية بالعداء ، فأخذ أحمد شوقي يكتب
 قصائده المشهورة في تمجيد سعد زعزل الذي طالما هجاء من قبل ،
 وكان يصبر له كراهية عميقة لا يصحح عنها إلا بين أصدقائه
 الخلفاء ، في محالته الشديدة الخصوصية^(١٣٠) . ولم يكن هذا المدح
 نملقاً للشعب في حقيقة أمره - على الرغم من المسحة الظاهرية
 فيه - ولكنه كان إرضاء لموقف السلطان - الملك فؤاد - الذي كان
 عليه أن يناور القوى السياسية والاجتماعية التي تتنامى قواها في الميدان
 الداخلي ممبرة من مصالح تتعارض وروح الإقطاع القديم الذي
 بدأ يفقد قدراتها من سيطرته الداخلية وسلطانه المطلقة ، مما عبر عنه

في لغة وصح القواعد الانتحائية ، ثم في مبادئ الدستور المذكور
 الذي قلص سلطة العرش لصالح القوى الاجتماعية الأخرى - من
 ارسطراطية على رأسها عدلى باشا يكن - وشعبية على رأسها سعد
 زعلول

أما عواطفه الحقة فقد كانت دائماً مع القصر الذي ولد به
 ويمثله الآن الملك فؤاد بن إسماعيل . لذلك كان يجري مدح فؤاد
 وذكر أبيه في شعره . ثم يجتد التاريخ عيداً له في العهد فاروق
 باعتباره الامتداد الطبيعي لسلطة الملكيين من أبناء محمد علي الكبير
 بشر الشاعر مقالة في مجلة الكشكول بتاريخ ٥ / ٦ / ١٩٢٥
 بمناسبة رفاف عجله على ، فيها يمدح المطرب محمد عبد الوهاب لدى
 أحيا الحفل . ويرج على مدح الملك فؤاد الذي يرى الص
 والماتين^(١٣١) .

وفي حفل بقيمة الشبان المسلمون في دار الأوبرا تأل قصيدة
 شوق تعيد عهد إسماعيل ، فالدار من بناته
 لم قرن لغيري بو تحت القى لجة المعروف والليل الجليل
 ضئع إسماعيل جلت بنه كل ينال على البهى دليل
 كترها سنة من بلبه ليجت لغير جلا بعد جيل^(١٣٢)
 ويحي مؤتمر الموسيقين الذي أقيم قبل موته في ٤ ، ٤ ، ١٩٣٢
 يقول

فؤاد مصر بولقم بفرادها ، وحنكم الأنماخ والأنصار
 عباً على قلب الكرم وطالما حين الليل به وعلى الدجار
 لاج كفرصر الشمر ولإطارو عفت ومجد لاليد وفطار
 . . .

هاتين زمك مزل وظلانه لأرد يستلدى هو وسوار
 كت روى العرش في بحرأبو وأوت السيم أنه زوبار
 أزلت في ساحبه لغيري كما روت دكاج الكفة الأشعار^(١٣٣)

ولم لا ، وفؤاد من إسماعيل . فالشاعر يرتبط به على هذا الأساس
 بأدبه العجز احتاز اللعام وخل سماها البذر الطام
 فؤاد رها من إسماعيل حيث كواليد له الجسر الجسام
 طنى علف هذا لاج وفؤاد كفرصر الشمر بفرفة الأمام
 نشف من بى لزقون فام ومن خلفاء إسماعيل فام^(١٣٤)

كذلك فإن فؤاد واسطة بين المستقبل والماضى . فهو ابن إسماعيل
 وأبو الفاروق . بل إنه الوسيلة إلى الآخرة ورضاء من رضا الله
 تعالى

يا أيها الفاروق من زعى هي كمر القصر وى ظل النماخ
 أمت من أباك الشبر ، وما في بناء الشبر الأبدى الشماخ
 بنة النمة في الخير وى جنة الفرد وهو أبو العراج
 من ألقنا حل الأرض بكم فؤادنا في السماوات الفلاح^(١٣٥)

وفي افتتاح الجامعة المصرية يصدر مدح فؤاد وتمجيده القصيدة
 ويتأثر في أثنائها :

فاج البلاد لجة وملام ذلك بضر وصحت الأعلام
 العلم والمثلك الربيع كلاًها لك بافؤاد جلالة ومقام

انظر أبا الفوارس فزسك هل كنت فخرانة وضدت له أعلام
حب غرمت براحتك ولم يزل يكيه من كفتك يدتك غمام
جعداً لفاروق وضاحج جيله فيما نيل الضير والإفدام^(١٢٧)

٧

قدنا إن الكلاسيكية هي فن مرحلة الإقطاع . اردهرت في أوروبا
باردهاره : ودعى الإقطاعيون المناين . وافصحوا لهم في القصور
مكانة خاصة . واعتزوا بأن يكون في الحاشية قناع نايف . يعاحرون
به . كما يعاحرون بأغنى معنياتهم

لقد نشأ الأدب الكلاسيكي وسط مجتمع له تقاليده ومصالحه .
وهو مجتمع محدود استغرافي . مسيطر على الحياة من حوله . لذلك
فإن القيم التي تميرها لا بد أن تتسم بسمات صالحة لهذا المجتمع
المستقر . الثابت الدائم : فراعاة الأخلاق . وسلطان التقاليد .
وما استقر المجتمع من نظم وعقائد . وعوارق اجتماعية . هي القيم
التي يتسلك بها الأديب الكلاسيكي الحافظ . الذي يمجّد
السادة . ويعتبر الملك ظللاً لله على الأرض . أما الشعب . فهو سواد
الناس . أو المعامة لهم الختالة التي لا يلقى لها الفنان بالاً

مصلحة هذا المجتمع المستقر هي الاستمرار . والثبات . وتكرار
الدهى دائماً . واعتبار الواقع قانوناً أبدياً لا يتغير . يقضى به الدين
والعقل جميعاً . أما محاولة للتغيير فهي الكفر . وبواجب الخطيئة القاتلة
الفضيلة إذن هي المحافظة على التقاليد السائدة . وإعلام الواجب بها
تعارض مع الرغبة الفردية . وهي الرصانة والعقل . أو هي الذوق
السليم . و مراعاة ما يليق^(١٢٨)

وإذا كان فلاسفة اليونان قد ألزموا الفن محاكاة الطبيعة . فإن
منظري الكلاسيكية قد ألزموا محاكاة النماذج الفنية القديمة . واتباع
الأصول اليونانية والرومانية . لذلك كانت القيم الفنية تعبيراً عن هذه
القيم الموضوعية . فجودة الصياغة الفنية ووضوحها . والتعبير
العقل المنطقي وجمال الشكل . وأتانة الألفاظ والصنعة الماهرة^(١٢٩)
هي المعايير الخالية التي يقاس بها العمل الأدبي . ويحرص عليها أدباء
الكلاسيكية .

ومع إيمان بأن المدارس الأدبية لم تعرف طريقها إلى الأدب

العربي بمناهج التي حرمت به في أوروبا . وذلك لاختلاف ظروف
التطور الاجتماعي بيننا . وبين النظم الأوروبية . إلا أن الأسرة
المالكة المصرية - بشكل خاص - كانت أقرب في خصائصها إلى
الإقطاع الأوروبي التقليدي . لذلك سوف نجد كثيراً من السمات
الكلاسيكية - موضوعياً ومبياً - في شعر أحمد شوقي على الرغم من
اختلاف الطبيعة الذاتية للشعر العربي عن الطبيعة الموضوعية لصن
المسرح الذي ساد الإنتاج الأدبي في المرحلة الكلاسيكية .

إن أهم الملامح الموضوعية الكلاسيكية في شعر شوقي سجدها
مشكلة في أمور أساسية منها : الحرص على إحاطة الملوك بهالة من
القداسة والتعظيم . ومنها : التفرقة بين العلية أو الكبراء . وبين سائر

الناس . مع الإلحاح المستمر على تمجيد السادة واحتقار الرعايا .
و« الطعام » و« السوقة » .

ومنها أيضاً : التركيز المستمر على قيمة « الأخلاق » وسلطان التقاليد
والمواضعات الاجتماعية المستقرة والمتعارف عليها .

إنه يحفل من محمد توفيق « ظلاً لله » على الأرض . هذا الغم
الإقطاعي الشائع . فيقول

هذا القريض وذاك باني نوايل لتبحر الثغناء تحت ظلاله
أو عاقري الساعات في أتواب زخوها التبريع بانسقباله
ونيلهم « ظل الله » فكلمهم آية غداً غاشياً بجلاله^(١٣٠)

وهو صبر للدين وعماه ثم هو الكافي إنسان مرهم بعد الله
فكلمه ساحتك المستقر فاصدها فبالسما طيلها أنس وإيمان
فإن قاضي بك النين الحزين لكم تقومت بك للإسلام أركان
بأفكلى الشمر بعد الله أفترهم النضر إلا على أيديك حلالاً^(١٣١)
وإذ وجد أن روح الإسلام تأني زديد هذا المعنى . فقد حاول أن
يستجيب صفة التقديس من معنى آخر . هو عقد المشابة ظاهراً أو
باطناً بين محمد توفيق ومحمد الرسول . جهاداً في الخلط بين طرق
للمشابة

لبنيت من قزيب صفات ضحيت
لنبي حلال حلال الشبه
هو الملك القوي طبعاً وإن يكر
له لب عالم به الترف عسرت
رعى يوماً أنرفت فيه مصر من
سنا وجه توفيق بأفكلى حرة
وبوما سما فيه فبها ضحيت
إلى فهد إسماعيل بالأولوية
وبوما ناهت فيه فلها طليها
إلى حرة الفرجان بنز الأميرة
وبوما أنت ه فيه ضحيت
بأفكلى . نضر . جأ أفكلى . هجرة^(١٣٢)

وهو لا يأنف أن يصف نفسه بالعبودية في هذا الإطار
- مولاي قابل بالقبول غنية من غير رل لي القاء مقصود
- فاصح إبتيل وهو عديل متعلقاً صطابراً بك في القوافي حيلة
والأميرة العلوية هي أسرة « المالكن » و« المصين » . و« الأمرة »

على عصبة غنى القلوب تعزوا من « المالكن » . من « المالكن » . بركة
- رطل فخطت في « الكفر » حتى أودت « المصين » . بالانظام
- وأدغ شوقها إلىك يكي إنه كان « الأجرة » . عبداً
- فصر « الأجرة » ما أفز جيتا وأجل في العلاء بنز سناكا
فصلل القريب المقلن يتتها أجيء باني زكيه فباكا
- « أجرة » . أبتا حلت ركاينهم لهم مكان كما قادراً وإمكان

وشعر جريا على قاعة «مراعاة ما يليق» موكل بالملوك بعظمتهم حتى القلماء منهم . وحتى الاحاب :

حل «سيرو ميريس» عهداً وجلت في صباه الآيات والآلاء
لمجتا عر العيسى الذي يقد مو وطبع طبا الضوم الإباء
ويبري الناس والملوك سواء وهل الناس والملوك سواء .

...

جلت وتيسر لبطرة وتعالى شبيحة أن ينفود الشبهة
لك آتون والهلان إلا يكبر والشسن والشمسي آباء
ولك لزيمة والشميد وقابجا مضر والعرض عاليا والرداء
ولك المشات في كل بحر ولك السير أرضه والسمة

...

فازادوا لبطوروا فنع فرعون وفرعون ضفة العنقاء
فأروه الضديق في قلوبهم بأن المجمع . والكلان بلاء
فكي راحة . وما كان من يث كى وتكلمنا أفراد العولة
هكذا الملك والملوك وإن جا ر رمان وزعتا بلفوا

...

أظلم الشرق بعد لنعصر والفر ب غشم السيرة الإذجة
فالتوي ل ضلالتهم متماد بفك الجهل فيه والجهلاء .

والملوك صندان : وارثون . وعصاميون تسموا المصطفى
وإذا كان الأولون أمرك في النيل وأكثر جلالا . فالآخرين أوسع
هذا . وأهم من ذلك كله أنهم جميعا ملوك الملوك
الأرض . معروفون وعصاميون . ومن أمثلة الملوك الأولين خلفاء
الآستانة

سمايت يا عبد الحميد أبو ثلاثة ثلاثون خضار الجلاله خرب
ليأمر أختاناً . خلايت قارة حزين طورا وظلمت المقلب
لحوم منوم الملك القمار زفره لو أن الضخم الزفر بجنمها لم
لواصرا به حضرا لعضرا فرادة فمنهم من حية والنصب .

ومن العصاميين نابليون

بعضايتا حوى المجد سوى لعله قد قيمت و المنقرين
ألك الشفس قديما أكثرمت وأبولا الفصل خير النجيين
له تتوخت للالتا أمم ولذ الشرة عن الثابرين
أزابت الحنير وهي أنة لم يتالوا خطهم و الثابرين
بضلع الملك على طابقي هم جمال الأرض حيا بعد حين
ملارا الدنيا على لثيهم وقديما نيلت بالقرمطين .

لقد أخذ شوق نفسه «مراعاة ما يليق» أحدا شفيدا أثر على رؤيته
سجاة من حوله . وطبع مهمه للأمور بطابعه الخاص . ويلاحظ
انقذار . هذه الملاحظة الدقيقة . فهو يرى أن «وظيفة
التشريعات» قد أثرت على ذهن شوق حتى تصور أن معراج الرسول
صلى الله عليه وسلم قد تم في إطار هذه المراسم «البروتوكولية»

الرحمة . أو لس الرسول بامير الأنبياء كما يقول :

لقد سبق صفوف الأنبياء في برده الشهرة على سبق التشريعات
الملكية

وقيل . كل نبي عنه وقته . وبما حقه هذا العرش فاستلم

وفي الواقع لم يقتصر هذا المهم على صباغة «البردة» وحدها من
«الحمرة النبوية» بل «الربيع البروتوكولي» أكثر وضوحا

قلنا هنا من حظيرة قلبيه نزلنا لدانك لم يجره علا .
العرش تحتك سدة وفوالما وماكب الزور الأمير وطا
والرسل فون العرش لم يؤذن لهم حاشا لعينك موعذ ولقاء .

ولقد أخذت «مراعاة ما يليق» في حق الملوك فاشرفت به أحيانا عما
يليق بحق الله . انظر كيف يصور تعدد الملوك لله تعالى . في قصيدته
الشهيرة «إلى عرفات الله» . نجد أنها عبادة خاصة لا تشبه عبادة
بقية الناس : قل إنها لقاء بين ملك السماء وملك الأرض

لك الذين يلزب المعجج جنتهم ليسو طهور الشاح والفرحات
عنت فك في القرب المنفس جنته يدين لها العالي من الجبهات .

لمسجد العباس لله يشبه مسجود الناس للعباس : أما حج العباس يتم
أضيا في إطار قوانين التشرجات . في الزيارات الرسمية ، إذ يصور
شوق مواكب الملائكة نزلا من لدن العرش الإلهي تستقبل العباس
تتحايا الله . أما جبريل قهر الموفد الإلهي برسائل خاصة إلى
الخدبر

على نكل ألفوا بالعجبار ملايك لرف تحايا الله والبركات
لدى الأمير جبريل الأمين راجع . رسائل . رخصانية السمات
وما منك العيزية ما وإنما لخاص عليك الأجر والرحمت
ودمتم تجرى قد عبك أختا من الكور المضول ملجرات

...

ثم يتدرج الناس بعد ذلك في منازهم بحسب أصولهم وعصبائهم .
وعلى أي حال فالخلق بعد الملوك درجتان : السراة . والرعايا .
السراة هم الكبراء أو الأعيان وهم وحدهم من يستحقون لقب
الأنام . أما الرعايا فهم الطعام . والدعاء . وهم الرعايا .
والخاتلة . هكذا خلق الله العالم :

بجل الخطاب في رجل جليل وشكبر في الكبير السبات
وليس الميتة تشكبه بلاء كمن تشكبه عليه التابحات
وجدت المجد في الدنيا بواء تطفاء المسقاديم الآباء
ويبقى الشاس ناداوا وظايا ويبقى المتقديرون هم الرعايا .

ويبقى السراة والكبراء في منازهم الرعيمة . ما داموا على «مراعاة
ما يليق» في حق الملوك . فإن انصرفوا عن هذا «الدوق السليم» في
السلوك الاجتماعي . أو شكوا أن يهبطوا إلى مستوى الدعاء الطعم

كبير السابيس من الكبرم برغوى قد أنالك بالملام
مقامك فوق ما رعدوا ولكن رأيت الحق فوقك والمقام

لَقَدْ وَجَدْنَاكَ مَفْسُومًا فَاعْلَمُوا
رَأَوْا بِالْأَعْيُنِ أَنَّهُمْ فِي الْغُرَى
أَحْبَبْتَ الْبِلَادَ طَوِيلَ نَهْرِ
إِذَا الْأَحْلَامُ فِي الْقَوْمِ تَوَلَّتْ
أَهْلَى السَّجِسِ وَالْمَدَنُ تَوَلَّتْ
لَكُونَ وَأَنْتَ تَنْتَ وَبَاهُ بَضِرَ
عَرَجْتَ عَمِ الْوَقَارِ وَالْأَحْشَامِ
فَكَيْفَ الْيَوْمَ أَصْبَحَ فِي الرِّعَامِ
وَقَدْ لَسُنُ الْوَلَاءِ وَالْأَحْسِرَامِ
أَهْلَى الْكِبَرَةِ - أَتَقَاتِلُ الْخُلُومِ -
وَلَا يُزْجِي سَبْوَى خَشَوِ الْعِيَامِ
«عَرَى» الْيَوْمَ فِي نَهْرِ الْأَحْلَامِ (١٠٠)

ولم يبق تأثير للموقع الاجتماعي على شعر شوقي أن صيغه ، القيم الموضوعية الكلاسيكية ، بل امتد إلى القيم الفنية نفسها ، بالمعنى الذى يمكن أن يستوعبه الشعر العربى الذى هو بطبعه شعر غنائى . ولعل هذا التأثير هو سبب المأرق الذى وقع فيه شوقي ، ورصد ظواهره السلبية نقاده وعائروه . كما أنه هو سبب مااستطاع شوقي أن يملعه من ارتفاع بالقصيدة التقليدية إلى مداها الأعلى الذى لايمكنها تخاوره والذى عجز به أيضا نقاده وعائروه

لقد عاد شوقي إلى القيم الفنية القديمة للشعر العربي بمزاج الصاب
الكلاسيكي الأصيل ورهافته ، وثرائه عائلته ، ورفاهته ، وسوف
نطالع ذلك في شعره ، ههنا محقق كبير لهذه القيم من مثل برعة
الاستهلال حيث المطلع الضخم أو الرفاف بحسب التجربة الفنية ،
ومثل حسن التخلص من انجاء في الحديث إلى انجاء آخر ، ثم روعة
التشبيهات ودقتها ، وبكارة الاستعارات وفيتها إلى غير ذلك مما فصله
بلاغيون وتقادما القدماء ، يحفظ ذلك بالتقاليد الكلاسيكية التي
ترسبت في نفسه من أناقة اللمعة ودمائتها وعدم لهجته في الهجاء مع
بلوغ حد الإيلام به عن طريق السخرية المريرة ، إلى وضوح الفكرة
التي يصورها ، مع غلبة الصحة الباردة دون أن ينقلها بوشى
متكلف ، أو زخرفة مبالغ فيها .

ومنبجده هذه المطالع - على سبيل التلخيص المختصر - وهي
تطاول المطالع المأثورة في تاريخ شعرا العرب :

هَيْتُ الْفَقْدِ وَاجْتَوَاهَا الْحَاءُ
وَحَدَاهَا بِسْمُنْ قُلُوبُ الرُّجَاءِ
بِيَكْ يَخْلُو الْحَقُّ وَالْحَقُّ أَهْلُهَا
وَيُخَصِّرُ دِينَ اللَّهِ أَهْلَانِ لِقُورِ
أَنْوَ عِلَالِ الْفُلُوبِ وَنَسَمَ بِهِ
مَنْ وَتَرَبَّ الرُّسُلِ وَمَنْ يَسْرِبُهُ
قَمَ لَمَرِّ هَمِّ الدُّنْيَا وَحَمِّ الْأَرْهَاءِ
وَنُكْرَ عَلَى مَخْجِ الرُّسُلِ الْجَوَاهِرِ
وَهِيَ الْفَنَاءُ وَالْإِسْلَامُ
فَرَعَ غُلَامَانِ قَمَ فِدَاكَ الدَّوَامُ
مَنْ لَهَبُ الشُّرُفِ الْأَرْهَاءِ أَحْيَا
وَمَنْ تَصَوَّرَ أَفْرَادًا وَأَعْيَا
عَلَى أَيْ الْجِسَالِ بَا لَمَرُ
وَلِ أَيْ الْحَسْبِ الْقَوِي سَعِيدُ
مِنْ أَيْ عَهْدِ قِ الْفَرَى تَنَلُّقُ
وَبَا كَهْ هِيَ السُّبُلُ الْمَلِيقُ
حُجَّتْ عَلَى الْكَثْرِ الْفُرُوقُ
وَأَنْتَ عَلَى السُّبُلِ الْفُرُوقُ

وهارق كبير هنا بين عدل الذي تمكنه أصوله المربقة من الهابة
الصرخة ، وبين سعد الذي لا يأوى إلى ركن شديد من أصول
اجتماعية . فهو لا يستند إلا على دهائه ومتاوراته . فإذا كان لسعد
أن يمدح ، فهو يمدح شخصه إنه الأنشيب العبد الداهية أما
عدل فمدح نفسه وبامرته ، خليل ابن جليل ، ما جد ابن ماجد .
ألا بعيد ما شوق الموقف الذي وقفه أين قيس الرقيات في ملحه
بعيد المثلث بين مروان

بعد از آنکه از این مذهب به نفعی نگوید بگوید

إِنَّا مُصِيبٌ شِهَابٍ مِّنَ اللَّهِ نَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الْقُلُوبُ ۝

- لم ناج جلق وأنشد رسم من بانوا
تنت على الرسم أنتك وأنتك
- من جمع الشبل وفقا بالتوناء
فما تطبق قبر المفرد الشلي
- لخطها لخطها زؤنأ زؤنأ
كم إلى كم تكبد للروح كنف
- في مقلتك نصارغ الأكناد
الله في جنب بطنير جماد
- في ذي الجفون ضوالم الأقسندر
واهي البرية يا غمك اليسرى
- صريح حفسك بفسر غلها أهما
لما رميت ولكن لاهاء رمي
- مقايير من جفك خول حالبا
لنقت الهوى من بغد فاكنت حالبا
- في مفرجان الحق أتر يزم أدم
نهج من الفهاء لم نكلم

كما سجد له التشبه الذي يعز على غيره ، في تصويره الحرب
لجد مثل هذه التشبيهات، لثالية في مجموعات ثلاث تصير وتصح
دوائرها على التتابع
في المجموعة الأولى - وهو يصور فيها الميدان - صورة عامة مل
بعيد يقول

كان التراب ما كمانت موقجات
لطاقن لطفى الأمن طرأ وتنبأ
كان حيام الحب في الشبل أبق
بواشر فوضى في دجى الشبل شرب
كان القنا دون الطيام نوازل
جداول تجمريا الظلام ويشكأ
كان الدجى يخز إلى النجم صابأ
كان التراب موجه للصارب
كان السابا في صوم طلابو
فقوم يا فاعر الفجير الضغب

إبه يستعرض صورة عامة واسعة الإطار لا تتحدد فيها اللامع تحديدا
دقيقا ، ثم يقترب خطوة مركز صورته حل قطاع واحد في مجموعته
الثانية من التشبيهات - هو قطاع الخيل، ويمتل مع أعصائها متقربا
محصصا - يقول

كان صهيل الخيل ناع نضر
لرافن فيها ضحكا وهي سمأ
كأن وجوه الخيل غرا وسبعة
دواي نبل طلع فيه نقت
كان قنوف الخيل حوى من الوغى
مجامر في الظلماء شهدا ونهب

كان صنو الخيل غنر على الدجى
كان بلبا النضر لبهن طخلأ

ويعد هذا التركيز والاقتراب المتخصص يوسع ميدان الصورة ثانية
لتشمل الآن كله ، وإن غلبت عليها العناصر الصوتية بعكس
الصورة المصرية الأولى ، في أبيات تكل عناصر المجموعة الأولى

كان مشي الأنبواق في الشبل برقة
كان صلتها الشرفد للبرق بضمأ
كان يناء الجنبو شو كل جايو
دوى ريساح في السدجى تعدأ
كان غبون الجنبو من كل شنبو
من الشبل من جؤل فيه جؤب

وتأت المجموعة الأخيرة مركزة على صورة صورية واحدة تلتقطها من
شق الزوايا :

كان الوغى سار كان جوسقا
نجوم إذا ما تفتتوا الشل فبرأ
كان الوغى سار كان الرذى قرأ
كان وراء السيل حابم يندأ
كان الوغى سار كان نسي الوغى
لراني لما غير ملسم الشل مؤب

وهو في تصوير المادى لا يفضل الحركة التسمية والحسية المدعورة
للأعداء المزمين إذ يطلع وميم حتى على الجهادات من حولهم
مشحوا لما مشاعر وحركة :

بكتافون من ذهب ليلر دسارقم
ولشجر الزواى - لؤحافن مضمأ
بكاو الشرى من محبهم يلج الشرى
وبفهم بخر الأرض بغضا وبفهمأ
لكاف شطافهم نسي الشرق مرمأ
ولسلفا بالابصار أيسان تلمأ
لكاد لمر الأرض مث بغالهمأ
ولو وجندوا سلا إلى الجز مكنوا
لعمنا فلم يخدم فنى الزوم فلفأ
من الشرفب بلمرزة وأمر بسلب
فوقى وساولى بخدم جردو
ربا قوم جسيو لفسرار يربأ
ينوق ويخندو للثجا كسابأ
لأ مؤكب منها وللمار مؤكبأ
نؤزة بالزوى - نلفرمه يو
ففى كل نؤب عفر بشف لليب

إن اقتدار شوقي يبلغ حده الرفيع في تقليد هذه الصور التشبيهية مستخرجاً منها ما يمكن للتشبيهات العربية أن تتصافر في خلقه من لوحة متتامة ، فهو يبتعد أو يقترب بنقطة رصده للصورة ، ويخالص بين الزوايا ويتبع الأجزاء ، ويومع أو يضيق في أفق صورته ، حتى تأتي صورته ناجحة بالحركة والصوت والحياة ، والمشاعر ، وإن أعطاهما لونا واحدا هو اللون الذي يطغى الطلام على عناصره ، لأنه يرصد حركة جيش يستعد للهجوم متحميا تحت ستار الليل ، وهو اللون الخيم الذي يناسب مشاعر قوم سيفصل الحد في آجالهم حياة أو موتاً ، أما حين يبعد إلى تصوير اللون وتغييره فهو يدع سواء أكانت ألوانه قليلة رفيعة كما نرى في وصفه للأستاذة

بني إسعديك يا طروق ، نجمة
كسفنون مباللو أو رى واجلو
أو كالسم هذا عليك وراح من
فوق الرمان وحيها المخبوكة
أو كالاصبل جرى عليك عطفة
أو كال من جففت وادلو
لكل الخائل والسميون انصارها
لكل من رمى جليسه بدارك
نائه ما من الغنون ، وللفا
كفلايد الطلجاء في هاتك
من جدد الحالى لفتت الرؤى
واسطحت خور الجنان بلبلو

أم كانت متعددة متجاورة كما في تصويره للبحر الأبيض
ورى الهيد لؤلؤ ثم رطبا ونجنا حوالى الماء طرا
وكان الشناء ففا ضل حملا وكبشا وقرا
وكان الشناء والماء حزن فترق فترق البهجة لنعنا وطرأ
أو دبح من دبحه من أبى من دبح الرى ولفن زفرا
باسوارى لبرودج ولجنى بهما خللت مناجم بفرأ
في شعاع الفنى بفرأ ما وعلى لنعمة الأصابل برا
ومثل ليها النجوم فكانت في حواشيها يولت زفرا

أو متعددة ، تتناسح في تعافيا ، كما في قصيدة «أيها النيل»
وبانى نولو أنت ناسج يزدى للفتن جديها لا يخلق
نسود وساجا إذا فارقتها إذا حطرت اخضر السترى
والماء نكته فنبك صجدا والأرض لفرها ففها الفرق
أعطت رائوق الدهور ولم قل بك حواء كالوسك لا تفرق
خزوا في الأخرى إلا قها يضاهى خلق الرى تائق
إله نجرى على من التعبير معنى القديم ويلزم معانيه الخالية
التفدية إلا أن أدقه السطة وصاعه العبارة تأتي على مقتضى
الدوق الكلاسيكى الرفيع ، وتبين ذلك بملاء في أندلسية الشهيرة
الى يعارض فيها ابن زيدون بقول

إذا دعا الشرق لم نبوح بمفرد
من الجاهل عن لابلينا

يا مشرق الشرق يرمى عن جوائها
بفد النهى ويهوى عن ماقها
بالبلى بن حبت قلعاء القيا على
نجلب اللور ، مخدوا بمرها
وأخروك ففوق الأرواح على
وشى التورجى من الفوالد واديسا
وحملوك الزيف لرحملا ففوجسة
وبن خمايل واهترت بايسا
ففعن إلى النيل واغتم في عمالو
وانزل كما نزل الفل الرمايسا
وبامعطرة الرادى سرت سحرأ
فطرب كل طروج من مرابيت
دكبة الفيل لو علبا غلالها
فمهر يوم لم يخب ففالايسا
نفا لعهد كاتنلا الرى رفا
فى ذهنا وأعطاف الصبا لبا
إلى الزمان با عينا راجية
نرف أزلنا فيها رباحيسا
وففنن ففان فى الففان ففها
بلفس لرفل فى وشى الباسا
بن عولت شاطبى فى الصفى لبا
عمال الشفس الموشية الفبا
وبات كل مناجى الراد من شجر
لوفل الفز بالخطاط لزمب

إن هذه الصورة الزاهية المحممة لتشى بطبيعة شوقي وزوف حبه
الرمية ، كما فم عن إرغاف حاسته الفية واقتداره الذى ترم بجاراته
في اعتبار الألفاظ التى يؤدى بها معانيه ، فالعاطة في هذا الوصف
تتحد كثير الألفاظ الملائمة والمعاني ، والمعاني بالصياغة بروعة الأسلوب
من انسيات الكلاسيكية الأصيلة التى تشد لكار وتائق ، فهو
يجرى على قانونها في الانتقاء ، والاعتبار حيث تنسق لألفاظ مع
جوهر للمنى وطبيعة الموضوع ، ففى المديح والثناء تنسم الألفاظ
بالرصانة والخلال

بؤمسا على المسمور آبا
مرى من علف حورلكه فواد
ابو المملوك بجرده الممل
ولا عنى ما وهب لونسداد
ملائسا بسامد الأفواه ففرا
ولففسسا بالأس المكددا
لمساجبه ففمضى مسكا
وباللمه فففسفسدى جوادا

قصر الأعز ما ففمض حفاكا
وأجل في الففيا ففمضا

نساء العرب المنقذين بينتها
 أعيدت بالركب فياكا
 شرفا عزيز المحرقت ملوكة
 ضللا وفات بيهمو بجلاكا
 البركة نغبرا باسم جندك في الموضع
 والخرب تذكر في الكتاب أباكا
 لب لو شمت السموم لجفده
 لتعرفتم أن تكرر الأفلاكا

عزت في الحساب أو في غيره الأمد
 كل السيلاد وساد حين قشد
 قد هيب الحرب شما لاسقام جا
 كانت على جيبات الشرق لتشد
 سمى الخيام إلى الوادي وما كينه
 برق نغابل صممه الهل والحد
 باماني المرح لم ينفذ في المجد
 عن الباء ولم ينفذ في المجد
 وهيل نلقى ما بها الرومي
 لهدى م لفرها السفلا
 وتكرر في مراكبها السموال
 وتكرر في الحرب المراكب
 ويغنى البيت في الخبايا ظهرا
 وكان لا ينفذ بها المراكب
 أما الوطر الأسيف بكنك رمحه
 كما بكت الأب فكيف الخبايا
 وفي الوصف ترق الألفاظ ويرقق . أو تدفق بحسب طبيعة
 الموضوع . كما سبق أن رأينا في وصفه للتبل أو مغالي تركيا . أو
 الأندلس . أو مصر . وفي المحاء أو للدعاية تكاد ألفاظه تصور
 المهجو تصويرا كاريكاتوريا . بالغ الإيلاء في المحاء . بالغ الفكاهة
 في الدعاية . وقد مر حجازة في « الزعابيل » ورشيد رضا وعراقي
 وغيرهم . ومنطوق أن نجد في هجائه أيضا للبادئ الكلاسيكية
 وفيها القية والموضوعة . فن هجائه يفرق بين المهجو ذي الأصل
 الرقيق مثل رياض باشا حيث تختص ألفاظه وترق

كبير السابلي من السكرام
 برغمي أن أنالك بساللام
 أنت الكسبي على لذي
 فاريا بسفلك بارسا
 السيفك عشر في الورا
 ده بسفد دولنكم وماس
 ذهب السرجال للاجورا
 ولا احسام ولا قسما
 فبادا الموت تشنها
 بالأضفريس فلا اعزاس

نما إذا هجا أحد « الأصغرين » فإن ألفاظه تنزل وتصل إلى حد
 العامة إذ إن الكلاسيكية لا تسمح « العامة » بحكايا في النساء وإنما
 جعل مكانهم « التوحيد هو النهاية » . نذكر رأيا لألفاظه من نوات
 عامة في هجاء « زعابيل »

قالوا الرغابيل سادوا
 فسفقت لاهن دويكه
 السيفي في كسبل يوم
 السورد في مصر . فسفد

يألت شعري والأفهام حائره
 ماغيبه السورد في تلك الرغابيل

السورد قال صراحيه
 رعلولنا مسيجريه
 وسفركه رسوسميه
 وبجيسه و سفركه
 فادا لسكيساسل ريشه
 وبسدا هسناك . سفركه
 فسفركه دسكوب ومن
 من شكله . سفركه

كما مرى هذه التوريات العامة في هجائه للطلعي السيد الذي كان يرأس
 تحرير صحيفة « الحريضة » لسان حرب الأمة . فهو يعبره بأسماء
 العامة . وأحداؤه الفلاحين . الذين كانوا يصرون « بالحريضة » على
 أرجلهم أيام عباس الأول . جد عباس حلي الثاني . يقول على
 لسان لطلعي السيد :

مسافا يسرجي مسفل إن فسفت نر لم فسفل
 فسر . الحريضة . هل رجل من عهد عباس الأول
 فهو يتلاعب بلعظ « الحريضة » مشيرا إلى أن من كانوا يصرون بها في
 أيام عباس الأول . قد انحذوا منها شعرا لهم هل أيام عباس الثاني .
 ثم ينزل إلى العامة في هجائه للشيخ عبد الكريم سديان . وكان نظره
 قد صعب . الذي ارتبط بحزب الأمة وجريدته . يقول :

فسالوا على . شيخ . الأحبار
 في المسبابة احلبيده
 ديسر هل كسل الأبوب
 مسسماي . يحس . يحسبه

وهكذا تحفه ألفاظه حيث يتنى من وفرة وفرة . وتنسق مع
 موضوع شعره ارتفاعا وانخفاضاً في دوق ربيع يستهدي بالعم
 الكلاسيكية الأصيلة . وهو في ارتفاعه قد يصل باللفظة إلى حد من
 التآلق لم تلتق في تاريخ النعم الطويل كما تحمله من تداعيات . يعمل
 فيها ظلال الإحتمالات المتعددة للعبطة الواحدة . ولأنه مثلا على
 ذلك لفظة « العين » وإحتمالاتها وطلاها في أدبيته الشهيرة من

«البوية» صورة موسعة يسبها على روايا متعددة من إيماءات الكلمة وظلالها

١ - «الدمع» ينظم مرثى عظماء العرب في الأندلس

٢ - «عيون القواف» - بمعنى عورها - تكاد تحرك نراهم طريا
للشاعر العربي وشعره المعجب .

٣ - مصر الحبة «تمضي» على ما أصابه وإن كانت «عين» من الحبة
تنبص بالكاور

٤ - «الشرق إليها حركة البر» فيكون المطر «دموعا» تجيب
دموع الشاعر وهكذا تتراوح الصورة في استمرافات طويلة ولكنها
ترسو دائما عند «العين الباصرة» وهي عين دامة مشوة إلى مصر .

نبي لراهم لناء كلما نزلت فموعنا نظمت بها مرثيا
كادت عيون لوليا حركة ولكن يقطر في الزبد هلاطينا
لكن مصر وإن أغضت حل ملة عين من الخلد بالكاور ثلينا
كأن موسى على اسم الله نكلنا وباسمه ذهبت في البم ثلينا
باسارى البرق يرمى من جرائنا بعد الهدوء وبهي عن مائنا
ما نلحق في جمع الساء فما حاج البكا ففعلنا الأرض باكتنا

وهو في «السنية» يعتمد في تدايعاته على تراكب طبقات
الإيماءات . وليس حل تعدد الزوايا كما حل في التوبة . في أبياته
الثلاثة

وطي لو شملت بالخلد عنه فارعى إليه في الخلد نفسى
وهذا بالفضاد في سلسيل ظلم (السواد من عين شمس)
شهد الله لم يجب عن بطون شخصه ساحة ولم يحل حصى^(١٧)
لجد أن تبصر (السواد من عين شمس) هو الذى يكون الأساس
المهوى للصورة . وأن ماحوله من أفاط تشكل روافد فرعية تساعد
حركة التدايعات في تكوين الطبقات المختلفة . التي تتراكب بهذا
النسق :

«بهر الفضاد في سلسيل الحبة إلى سواد عين شمس»

(أ) الأسودان : البحر والماء .

(ب) السواد : الأرض الزراعية ، كسواد العراق وسواد الخريف .

(ج) سواد العين علمنا التي تبصر بها

(د) سواد عين شمس : هي المطربة ومترله فيها .

(هـ) السواد : الشخص البعيد لا يبين ملامحه

(و) السواد : اللون الغتشم لملابس النسوة الغتشمات في ذلك
العهد .

لقد ترك الشاعر أمه في مترله بالمطربة - ريف عين شمس - وهي
سيدة تركية وقور ، ترتدى السواد كمادة نساء العلية ، وأمّه هي العين
التي كان يرى العالم بها ، ومد خادرها خلعت جفونه من العين التي
تبصر . فهي عين جفون فقط . وأمّه «سواد» مترله . ومترله في
المطربة وسواد عين شمس . وكل ذلك هو سواد عين الشاعر التي
حلها في مصر . ورحل عنها بجفون خالية من الباصرة عين لا ترى
مصر هي عين عمية . ومع هذه الطبقات تحتلى الصورة بهذا السواد
الكثيف . ونكن : أي لون يراه العرب سوى هذا السواد ؟

هكذا يرتفع شوق يبداهه المي في إطار الكلاسيكية التي
كانت المبحج المناسب له إمكانات فيه . ورؤيه موضوعية محكم
موقعه من مجتمعه .

١٥

ومنذ ارتفع نجم شوق في سماء الحبة لأدنة المصرية ولعت
إليه الأنظار كان من الطمى أن يتجه إليه العدد بأسلحتهم . ويمكننا
أن نلتق نقاد شوق في تيارين أساسيين : أولها التيار اللغوي
التقليدى . والثاني التيار الموضوعي المحدث . أو تيار المحدثين

بدأ التيار التقليدى بالمؤلفين والبارجى وداود عمون حور مطع
القرن . فأنار حول شوق قضية ذات وجهين : التجديد وحرية
الألفاظ . ثم تحولت فيها بعد إلى جرالة الألفاظ والموارنة بين
شوق وحافظ على يد الشيخ عبد العزيز البشري الذي حمل لواء
هذا التيار بعد فرسانه الأول .

لقد جاء شوق بألفاظه الناصبة الرقيقة التي تعيش عصرها
وعتمةها للرفق الخاص . بعد ضجيج أفاط البارودى التي نتمنى إن
عصر الفحول من عباسيين وأمويين وجاهليين .

وطمى أن العصر الذي تدوى في أسمعاه أفاط البارودى لن يرى
في قصيدة شوق

عصفورها بفوفهم حسناء والحواري بخرهم النساء
سوى هم قد قد الحزاة وقوة الأسر . وأنس يقع هذا من حلجنة
البارودى في

وقى السحابة بصفها الأجرع

وصل بمثلك حمل من لم يقطع

حل من طيب لناء الخزن نورال

بقل سلسلا أصا حزن وإراق

هنبنا لريا سافهم الجراح

إن طومت لي - في هواها - الطوايح

هن الطننون فبات غير موسم

حيون يسكلأ مسددر الفوليد

ودعك من حاسياته

وحر من ليجه عفت عيبه

ولا يصام إلا الصلج الشطب

نوصطته وأخيل بأخيل ليل

وبهر الطبا في الطام ليدو وبهر^(١٨)

ووصياته .

وفي نصرت بقطط الأرض ساريا

على غير سباق . وهو بالآرض أعرف

له فوق أصفاف الرياح سباب

بحيرة - عيبا قصير ومسبوق

إلا سار عن أرض عفت وهي جنة

وإن حل أعرف غشها منه وعرف

يكون حياة للسفوف... واما

فمنه نال أو مطا منه مره

يسر على من الهواء واما

عصافير سجالاً في البحار فيعرف

فلايبا بلاى مالتوت خلداه

مرفجرة هوجاه بالذراع تصف

أحمد هؤلاء القاد على شوق أنه محدد^(٨٦) . وأن تجديده يقصى على روح الجزالة في الشعر العربي . وألقى في روح شوق أنه محدد أيضاً . بمسرحه . وبشعره القتالي . وذكر في مقدمته للشوقيات أنه لا ينبغي له أن يهجم بالتجديد فجأة . ودون روية وتأمل^(٨٧) حتى تندد هذا الزعم بعد حين

وثارت قصة الجزالة مرة أخرى في موارد الشيخ البشري بين شوقي^(٨٨) وحافظ . وكان حافظ يرى أنه وريث البارودي - رب السيف والقلم -^(٨٩) في صفتيه جميعاً . ورأى غيره فيه ذلك . فواربوا بين المأخذ الطائفة . وألفاظ شوق . وسعوا ذلك حراة وادعوا أن حافظا يتفوق على شوق بها

وجاء التيار الثاني . المحدثون . فبدأوا في نشر مفهومهم للشعر الحديث دون أن يصطدموا بشوق بأدى دى بدعة في عام ١٩٠٩م أخرج عبد الرحمن شكرى الجزء الأول من ديوانه وقدم له مقدمة يتضح منها هذا الاتجاه الجديد . وفي عام ١٩١٣ قدم العقاد الجزء الثاني من ديوان شكرى . وفتح فيها الأساس النقدي الجديد للور الشعر . كما يراه رواد هذا التيار . فهو تجمع بين النفس . وعن حياة الأمة المادية والاجتماعية . إلا أن هؤلاء الرواد المحدثين لم يلبثوا أن أنشروا أفكارهم في شوق على أثر ثورة الشعب عام ١٩١٩ . فأصدروا في يناير ومراير الجزء من اللذين صدرتا من كتاب «الديوان» ثم أعادوا طبعها بعد شهرين فقط لتعادها . وفيه يقدمون وجهة نظر متكاملة حول شعر شوق بشكل خاص . والشعر التقليدى بشكل عام . ثم يقدمون رؤيتهم لما يجب أن يكون عليه الشعر الحقيقي . وقد أثاروا حول شوق قصايا نقدية منهجية تمس روح الشعر . ودوره الاجتماعي

لقد عابوا على أحمد شوق : اتعدام الشخصية . واتعدام الوحدة العضوية . والتولع بالأعراض دون الجوهر والاختصار في التقليد الخامل . ولقد عنفوا بـ دى عائش لهم شبابهم وعائش لهم تغير وجه الحياة بعد ثورة الشعب المستمرة . وقد استعجلى لهم شوق بقدر ما استحدثت الطبقة التي عاش يمرها صوته أمام الطمعات النائرة وهم في هجومهم عليه يقدمون نظرتهم الجديدة لما يجب أن يكون عليه الشعر^(٩٠)

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشتر بجوهر الأشياء . لا من يعبدها ويحصى أشكالها وأنواعها . وليست مرة الشاعر أن يقول لك عن الشيء . ماذا يشبه . وإنما مرته أن يقول لك ماهو . ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتصافوا في أنشوا البصر والسمع . وإنما همهم أن

وتعاطفوا . ويودع أنفسهم وأطعمهم في نفس إخوانه زبدة ما رام ومحمده» .

وفي هذا يختلف المبحر الجديد عن القديم كما يقول العقاد . على نوع الشعر وجوهره . ثم على أدائه وطبقته^(٩١) . على أن العقاد بعد أن هدأت ثورة الحماس الثنائية تلك . وتراجعت المدة . على ثورة الشعب . وعادت الأمور إلى اتادها . يعود إلى الاعتراف بشوق ببعض ما كان يكره عليه . دون أن يشكر لمبدئه العامة . وبمفهوم الشعر لديه . فيقول في كتابة «شعراء مصر ويثانهم في الحيل المأخوذ»^(٩٢)

«في أحمد شوق لارتفاع شعر الصنعة إلى ذروته العليا . وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين شدة من الملامح ولا قسمة من المقسمات ...»

«ومراس الشعر أربعين سنة مخلق أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من صنعة لا يفيد بشيء غير الترفيع والتسبيق»

«فالاتصاف أعدل الإنصاف في أمر شوق أنه في طبيعته واحد من أبناء بيته . يعيش كما يعيشون . وينظر إلى الدنيا كما ينظرون . وأنه حين يمتاز فإما يكون ذلك من عمل الساعة أو العمل الذي ينال بالتدريب والرباطة»

ولقد أصاب العقاد كبد الحقيقة بما قال .

إن القصايا التي أثارها العقاد التقليديون والمحدثون يمكن أن تكون صحيحة في بعض وجوها . إلا أنها تشكل أعراض الأزمة التي أوصل أحمد شوق فصيحة الشعر التقليدية إليها . أما صلب الأزمة وجوهرها فهو أن شوقاً وإن وضع التراث القديم نصب عينيه وجعله مثله الأعلى . إلا أنه كان يفعل ذلك بروح الشاعر الكلاسيكي وقبحه . وهي روح لا تتسق والشعر العربي الغنائي الذاتي بطبيعته .

فقدية جزالة الألفاظ . وما تفرقه التقليديون من تجديد أحمد شوق فيها . بحكمها مبدأ الاعتدال والوضوح^(٩٣) . نتيجة لكون الأدب الكلاسيكي أدبا يصدر عن العقل ويحكم المنطق . ومصدر وهم التجديد هنا هو غرابة ماطلع به شوق على آذان يسير عينا للارودي . بألفاظه المخلطة . وشوق لم يكن محمداً . وإنما كان يمارس التقليد بمسح من غريب عن الروح السائدة في التقيد العربي محسوه محمداً . في الوقت الذي كان يضع التراث القديم موضع الاستيعاء ويستمد منه جمالياته الأساسية في الصياغة . وكان هذا قارقاً أساسياً بين وبين سائر المقلدين الآخرين لأن تفديده كانت محكومة بصوابط منهجية لا يحكم تفديده غيره . وهذا ما فات من وارنوا بينه وبين حافظ إبراهيم أو غيره من أعلام التيار التقليدي

صحيح أن هناك هوارق أساسية أخرى كالانتماء الاجتماعي . التعليم وغير ذلك . مما يعيد قصة الموازنة بين أس الرومي وابن المعتز والتي حكم فيها ابن الرومي حكمه الصحيح المشهور . وهو أن ابن للمر إنما نصف ماعون به حين نصف القمر بأنه روبرق من قصة

تفقه جمولة من عبر . إلا أن الموازنة بين شوق وغيره من الشعراء التقيديين يحمل بعدا آخر جديدا . وهو أنه شاعر بلاط إقطاعي يعي وضعه في هامش طمته ويعبر عن قبتها بالمهج الصحيح الذي يحمل رؤيتها الاجتماعية والقصية وهو المهج الكلاسيكي . بينما يتبنى الشعراء الآخرون التعبير التراثي دون وعي بحلته - في مواضعه النقدية - عن التعبير الصحيح . لأن انتائمهم الاجتماعي فحسب . بل عن الروح الجديدة لتعصر الحديث الذي يختلف فيه البناء الاجتماعي . اختلافا جذريا عن بناء المجتمع الذي قبلت فيه القصيدة التقليدية . وعاشت عبر عن روحه

لقد من أحمد شوقي القصيدة التقليدية لتعبر عن انتائم اجتماعي محدد . تطويها هذه القيم الكلاسيكية . وإن أنه روح القصيدة التراثية . بينما معنى الشعراء الآخرون يصرون على الورع القديم الذي برضى قلة من النقاد ذوي الثقافة التقليدية . ولكنه لم يعد صالحا للأذن التي تسمعهم من لدن يتقدمون إلى من حديد بهم صهم . ويتعبر آخر . كان شوقي يعي دوره . ويتوجه إلى جمهوره المحدد فيرعى ذلك الجمهور . بينما كان الشعراء الآخرون في واد وجاهيرهم بمطالها في واد آخر . فظلوا بلا جاهير . وظلت جاهيرهم بلا شعراء . وهذا الوعي الاجتماعي من الفوارق الأساسية بين شوقي وغيره من الشعراء . وهو الذي جعله يتبنى مباحا فيها صالحا لانتائه الاجتماعي . بينما معنى الآخرون دون أن يتبينوا مباح فنية تعبر عن جاهيرهم . فانصلوا عنها . وأدرك هذا الواقع النقاد المحدثون الشباب . وهذا ما جعل هذه الجاهير تتخاطف كتابهم النقدي فور طبعه . كما يروى انعقاد في الديوان (٨٩)

أما النقاد المحدثون فقد كانوا يعيشون انتائم اجتماعيا صحيحا . فكانت دعوتهم للتجديد إرهابا من إرهابات التعبير الذي أطلته ثورة ١٩١٩ . ثم كان صدامهم لشوقي تعبيرا ليا عن الصدام الاجتماعي الذي نهضته الثورة بالفعل .

كانوا يتمنون إلى القوى الاجتماعية التي تعادى من ينطق باسمهم شوقي . وكانت هذه القوى في مرحلة التحضير للثورة . في الفترة التي ظهر فيها ديوان شكري بجرأه اللذين تحمل مقدماتها : الدعوة إلى مفهوم جديد للشعر . وأداء جديد بالشعر تعبيرا عن هذه القوى المستكنة

وعندما انصهرت الثورة . تصجر الصراع بين أبنائها الساعين إلى تعبير جديد عن حياة جديدة . وبين شوقي المدافع عن القديم في الحياة . وفي نفس كانت هذه الثورة في بعض مبادئها امتدادا للثورة العراقية . بل كان قائدها نفسه هو أحد نقباء المرائيين . سعد زغلول الذي طالما هجاه شوقي . وكان المحدثون الشباب . يستظلون بظله . فكان أباهم الروحي ورجسهم . فكانوا يتمنون إدى إلى معسكر الفقراء من أبناء الطبقة للتوسط . والقوى الشعبية الأخرى

وإذا كانت الثورة الديمقراطية في فرنسا قد قدم لها معكروها الرومانيون وعاشوا انتصارها . فإن العقاد ورفيقه قد أرحسوا بالثورة المصرية منذ ١٩٠٩ . ثم عاشوا انتصارها بعد ١٩١٩ . لذلك فإن من الطبيعي أن تلقى دعوتهم للأدب الجديد مع كثير من

المبادئ الرومانسية (٩٠) . لوريه وخاصة فيما نادوا به من صدق التجربة . وإبراز الشخصية والوحدة العضوية . وسد الأعراض لتقليده

لقد عابوا على شوقي ما عابته الرومانسية على الكلاسيكية مثل انتحاء الشخصية . والصحة . ولكم أناروا قصايا أخرى لم تكن تبيح انتحاء شوقي الكلاسيكي . وإنما هي ميراث من ميراث الشعر العربي منذ مثاقه للبكرة مثل الانفتاح إلى الوحدة العضوية والأعراض التقليدية

أما قضية انعدام الشخصية فهي من تطريعات شوقي التي نأبها طبيعة الشعر العربي ذاته . ولكنها من الآثار الكلاسيكية الصادرة لثقافتها شوقي . أو قل اجتليا الانتائم الاجتماعي لشوقي . فتحت ظل سلطان الجميع الأرستقراطي وقيمة الإقطاعية تحمي (٩١) ذاتية الحاشية والأنواع .

وإذا كانت الكلاسيكية الأوربية لم تعان أزمة من ذلك لأنها نهضت الشعر العالي . واهتمت بالشعر المسرحي . فإن تعبير الشعر العربي ينحصر في القصيدة الغنائية التي هي في المقام الأول ذاتية بطبيعتها

وهكذا تصدع الركن الأساسي في القصيدة التقليدية لدى شوقي . وكان هذا الخطر ماوجه إليه من انتقاد . لقد كانت دعوة العقاد هنا صحيحة تماما . من حيث ظهرا إلى طبيعة الشعر العربي الغنائية . ومن حيث اتساقها أيضا مع منهج الرومانسي الذي يعبر تعبيرا طبيعيا عن انتائه الاجتماعي والسياسي لقوى الثورة الشعبية .

وكذلك كانت قضية الصحة عاب العقاد على شوقي . منبها للوقوف النقدي القديم الذي يعلى من شأن الطبع . ويستط للصحة . إلا أن مسج شوقي الكلاسيكي لا يهتبرها عيب . فالعناية بالصياغة وتجريد الأسلوب من القيم للرعية في الكلاسيكية (٩٢)

وفي واقع الأمر لم تبلغ الصنعة أن تكون عيبا في شعر شوقي . بل لعلها كانت بديلا عن العيب الأساسي . وهو انعدام الشخصية . ويمكن أن توازن خصيئته في نجاة سعد زغلول وهو يكرهه .

لما وغاليل رسالها وفي السلسل ركبها ولها بقول :

ول الأرض لير صفائره لطيف السماء ورحابا ونجى الكفانة من فضاء تهديت السنين ليرابا ليا سعد جرحك ماء الرجال فلا جرحك فيك أوطانها وثقله المضايقة بالراحين وطوق جيسنك إحسانا وريحت كما ريحت الأرض فيك توحى السماء وأعشابا (٩٣)

كما قاله حافظ في المناسبة ذاتها وهو يحجب سعدا :

الغيب يدعوك يا زغلول أن يستقل على يدك النيل وإن الذي اتفق الأليم لقله قد كان بحرمة لنا جبريل أجموت سعد قيل أن يحياه؟ عطف على أبناء مصر جليل أنسر يطعم أن يهد بلوغنا منزله كيف يصيده زغلول

نرى كيف يمكن أن تنمو الصفة المدفقة على الطع الذي يعبر إلى الكثير من أدوية الفن ووسائله

• • •

أما ما وجه لأحمد شوقي من طعن لاقتاد شعره الوحدة العنصرية . وأما دعوة الوحدة العنصرية ذاتها - وهي دعوة رومانية أوروية في أساسها - فهي أشبه في خروجها على روح الشعر العربي وطبيعته . بما أتاه شوقي من تطويع الشعر العربي العنصري الجادى العنصر الكلاسيكية التي وضعت أساساً للشعر المسرحي

وبالدليل على ذلك أن أصحاب الديوان أنفسهم . ومن قبلهم خليل مطران . لم يستطيعوا النجاح في تطويعها على شعرهم ذاته إلا في حدود القصيدة العنصرية عابياً . وهو استثناء يؤكد القاعدة فالشعر العربي منذ أصل نشأته يتأني على هذا القيد . فهو شعر له مواصفاته الخاصة . ومن أهمها أن وسيلة تلقيه : الإثبات للسمع . لا كتابة للقراءة . والوحدة العنصرية في حال مثل هذه سوف تكون

المراجع

- (١) لطيفة محمد سام . الطبعة الثانية في اللغة العربية . الطبعة الخامسة للكتاب القاهرة ١٩٨١ . ص ١١٧ - ١٢١
- ومن هذه المراجعين ما صدر في الأعوام ١٩٤٢ ١٩٤٧ ١٩٥٤ ١٩٥٥ ١٩٥٨ وهي نظم ملكي لأرسي وشوقي النصف منها بالبحر أو فيه أو النادر أو ملحق
- (٢) عبد العظيم رمضان . صراع الطبقات في مصر من ١٨٣٧ إلى ١٩٥٢ كدليل على الحرية للديمقراطية والنشر بيروت ط ١٩٧٨ . ص ١٩ . ص ٨٥ . ٩٥
- (٣) دليق م . لاندن ترجمة عبد العظيم أنيس . سنوك وشووب . دار المعارف القاهرة ١٩٦٦ . ص ٧١ - ٧٤
- راجع كذلك عبد العظيم رمضان السابق ص . ص ٦١ - ٦٢
- (٤) لطيفة سام السابق ص ص ١٢٤ - ١٢٦
- (٥) محمد فريد . مدكرات بعد المصراع . الطبعة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٨ . ص ١٤٠ وقد اطلع محمد فريد بنفسه على خطاين من رجال سلطان بل عراق هذا المعنى
- (٦) لطيفة سام ص ص ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢
- (٧) عبد العظيم رمضان ص ص ٢٦١ - ٢٦٢
- (٨) يروي محمد فريد - في المصدر السابق ص ص ١٥٦ - ١٥٧ - قد أصدر لطف السيد باشا قد صرح له أن كل من مرة أنه يؤمن بشعره منقاء الاحتال . والاتصال من تركيا
- (٩) نفسه ص ١١٩
- (١٠) شوقي صيب . شوقي شاعر العصر الحديث . دار المعارف ط ٢ ص ص ١٠ - ١١ . ر . أحمد محمود . حياة شوقي . طبعة مصر ص ص ٥ - ٧
- راجع أيضاً مضمون شوقي للشرقيات . وقد أعيد نشرها في عدد مجلة الهلال نوفمبر ١٩٦٨ وهو خاص من شوقي
- (١١) عزاد كرم . النظائر والفردوس المصرية ط ١ دار الكتب ص ٧٥ - ٧٥
- (١٢) محمد بيرو . المؤلفات الكاملة . الطبعة العامة للكتاب والنشر ٩٧٦ ص ١٨٧
- (١٣) عزاد كرم السابق ص ص ٨ - ٩
- (١٤) طاهر الطنحاني . بناء النهضة المصرية . كتاب الهلال مارس ١٩٥٧ . وهو مختارات من كتاب جورج ريدان . مشاهير الشرق . معنى العبارة حسب تصحيح

عنا على السامع . قبل أن تكون عبثاً على الشاعر ولقد نبه إلى ذلك نقادنا القدماء صاموا اتصال بيتين في المعنى والصياغة . فإنا نأخذ بقصيدة كاملة .

وكذلك الحال بالنسبة للأعراس التقليدية . فهي عيب لا يوجه إلى شوقي خاصة . وإنما هو شائع في الشعر التقليدي كله . لم يسع منه حتى أصحاب الديوان أنفسهم

لقد وصل الشعر التقليدي مع شوقي إلى قمة التطور التي يستطيع بلوغها . وكانت عبقرية شوقي حير حثام هذا الشكل التزني . الذي تحمله العصر بتطور أنساقه الاجتماعية . وتسارع إيقاع الأحداث فيه

وإذا كنا نقول مع شوقي صيب (١٥) إن شوقياً قد أوصد باب القصيدة التقليدية بكلمات يديه . فقد كان من الأخير أن يظل الباب موصداً على هذه النهاية الباهرة . بدلاً مما تعانينا به الصحف السبارة في أيامنا هذه من تمادج رديئة . فمصرنا له أشكابه العنصرية التي لا يصلح غيرها للتعبير الفني عن قصائده

- أحمد مراد . أديبا الملاحون العاملون بالقطائف ص ٣٩
- (١٥) مراد مراد . الأدب المصري . دار الفكر العربي القاهرة ط ١٩٦٨ ص ٥١
- (١٦) عبد الحلال الطنحاني عن شوقي ص ٢٩ ومضمون شوقي المتنوع فيه ص ص ١٦ - ١٨
- (١٧) محمد صبيح السبروني . الشرقيات المجهولة . دار للنسبة بيروت ١٩٧٩ ص ١٠ . أحمد محمود السابق ص ١٣ . د شوقي صيب السابق ص ١٤
- (١٨) السابق ص ٨٧
- (١٩) ربيعة المديري من ابنة حميد باشا شاعري . وهو رجل نرى نراه ص ص على حد قول أحمد محمود في كتابه حياة شوقي ص ١٦ - ٣٢
- (٢٠) أحمد محمود : السابق ص ٧١
- وراجع - مصطفى كامل . ألوان مصطفى كامل . المراسلات - طبعة مصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ص ٦٢ وكان الاسم الرمزي للخبير في المراسلات الشهادة من محمد فريد مصطفى كامل هو الشيخ . راجع الخطاين ص ٧ - ١٠٩
- وبعزاد فريد أنه كانت هناك مراسلات سرية بين مصطفى والملايين . لم يسم هو نفسه بها . وقد استطاع شوقي المحصول عليها لمصلحة الخديوي بعد وفاة مصطفى من طريق شقيقه علي فهمي كامل . ولم يطلع فريد عليها . راجع مذكراته ص ٦٦
- (٢١) كتابه السابق ص ١٧ . راجع أيضاً طه حسين . حافظ وشوقي . الملاحى ١٩٦٩ ص ص ٢١١ - ٢١٥
- (٢٢) صبيح السبروني : السابق ١ / ٢٥٥ . وشوقي الرواد في ٢٩ / ١٩٠١
- (٢٣) نفسه ص ٢٥٧ . وما بعدها
- (٢٤) نفسه ٢٦٢
- (٢٥) نفسه ٢٦٧
- وأي ويث كانت من القيود المستعمل في كسر حصار مصره الأعداء مولد
- (٢٦) نفسه ٢٥١
- (٢٧) نفسه . التوقيع نفسه . وهي في عدد الهلال ص ٣٣ برائدة أبيات
- (٢٨) أحمد شوقي . الشرقيات . الطبعة التجارية القاهرة ١٩٧٠ / ٢١٠
- (٢٩) السبروني ١٧٥
- (٣٠) الشرقيات ١ / ١٥٣
- (٣١) السبروني ٢ / ٢٠١ وتاريخها ٧ / ٦ / ١٩٢٦
- (٣٢) تفضل من الشرقيات المجهولة حيراكيرا . ص ٥٥ إلى ٩٧ . وهو من مطبوعة مارس مارس ١٩٠٧ . وسأير ٨ - ١٩
- (٣٣) السبروني ١ / ٥١ . ونشر في صحيفته «الإقدام» بتاريخ ٢٢ / ٦ / ١٩٠٨

وإرشاد حافظ الأستاذ الإمام معروف ومشهور كذلك عقوده الإمام الخليلي
معروف

(٣٤) شرف في صحيفة "المصباح" بتاريخ ١١/ ٧ / ١٨٩٧ وشارك فيها وخمها
مصطفى لطفي المنفلوطي وشيد مومين فيكرى وسبحر المنفلوطي بسيا
اتبع السويدي ٢ من ١١٤ - ١١٥

(٣٥) محمد فريد ٥٧ ٦٦ وانظر في شوقي من ١٣٧

(٣٦) لسريون من ٩٨ - ٩٩ والمخطوب لأحمد زكي باشا
(٣٧) ٣ ٤

(٣٨) ١ / ١٩٨ - ٢٠١ - ٢٠٢

(٣٩) السويدي من ١٧٣ - ١٧٤

(٤٠) محمد فريد من ٥٥ - ٦٥ وكذلك مصطفى كامل من ١٢٨ -
١٢٩ ٢٠٧

(٤١) الشريبات ٣ من ١٥٨ - ١٥٩ وكان نظم المصري احمد الطويل بذلك
(٤٢) سنة الخدمة الجديدة ٢ ، ٢١٤ وما بعدها

(٤٣) محمد فريد من ١٦٥ - ٢٠٥ ٣١٣ ويوضح شعر ولاد وملك الحيلة
ملا بل سيد وحاولت حيدر "مفاتيح" ٢ - ٤ من ١٩١٥ ولكنها فشلت
وحجروا بحيلة أخرى في أبريل ١٩١٦ ولكنها فشلت كذلك

(٤٤) طه حسين الشامي من ٢٢ ود شوق صيف من ١٥٣ - ١٥٤
١٥ من سياسة عامس حلي الحبيب - ربيع محمد فريد من ٣٠٨ أما حجة شوق
للسريون صبح فراجع الشريبات ١ ١٠٥ ولكنها ٨٥ / ٢ إلى ٤٤
٢ ١٥٠ وما بعدها

(٤٥) حمد محفوظ من ٧٠ - ٧١

(٤٦) لسريون ٢ ١٩٦

(٤٧) ٢ ٢١٧

(٤٨) ٢ ٢٣٠ - ٢٣١

(٤٩) الشريبات ٢ ٧١٠ وهي من شعر طه ١٩٣٠
٥١ ٢ ١٥٨

(٥٠) ٢ ١٠ وما بعدها ولكنها طه ١٩٣١
(٥١) محمد حبيب هلال

لقد عني في النقد أدبي - لاجل مصر من ٢ ١٩١٢
لأدب اللسان لأدب شعر من ١ من ٣٧٨

(٥٢) أحمد مدور

أدب ومداه في قصة مصر من ١ من ١٩١٢
وعد ١ قصة مصر من ١٢٠ - ١٢١

(٥٣) من مدور في حبيب من ٥٢ - ٥٣
٥٥ هلال الحبيب من ٢٨

(٥٤) شوقي ٢ ٢٠٩ - ٢٠٧

(٥٥) أحمد هلال من ٣٣

(٥٦) شوقيات ١ ٢١ - ٢٢

(٥٧) ٢٢ ٤٣

(٥٨) ٢٥٥ ٢٥٦

(٥٩) شعراء من وثائقهم في الخليل الخامس كتاب الهلال عام ١٩٢٢ من -
١٤٧ - ١٤٥

(٦٠) شوقيات ١ ٢٩

(٦١) ٩٩ وما بعدها

(٦٢) ٢ ١٢

(٦٣) ٢٠٨ ١ وما بعدها

(٦٤) ٢٠١

(٦٥) ٢ ١٥٤

(٦٦) ١ ٥٢ - ٥٥

(٦٧) ١ ١١٦

(٦٨) ١ ٦٠

(٦٩) ٢ ٦٥ - ٦٦

(٧٠) ٢ ١١٠ - ١٠٨

(٧١) ١ ١٤ - ٢

(٧٢) ٣ ٦٦ ١٢

(٧٣) لسريون ٢ ٦٤ ٦٧

(٧٤) شوقيات ٢ ٤٦

(٧٥) فيروز البارودي دبر مصادر ١٩٧٦ ج ٢ من ٢١٩ ، ٢١٦
(٧٦) ١ ١٥٦ - ١٩٦ ٩١

(٧٧) ٢ ٢٩

(٧٨) شوقي صيف ١٨

(٧٩) أحمد مدور في عهد مدور - مدور ١ - ٢ - ٢
(٨٠) سيد القوس ٩٨ ١٥١

(٨١) شعر مصر وديانة من ١٣ ٢٠

(٨٢) شوقي صيف ١٠٢ ١٠٢

(٨٣) خطاب الديون ود الشعب القاهرة ط ٢ من ٦٠
(٨٤) قصة من ١٢٩

(٨٥) شعراء مصر وديانة من ١٢٠ - ١٢٦ ١٣١
(٨٦) أحمد مدور في لأدب مدور من ١٢

(٨٧) من ١١٥

(٨٨) أحمد حبيب هلال لأدب لفظ من ٢٨٠ - ٢٨٤ ٢١١ - ٢١٢
(٨٩) قصة ٢٧٩ و مدور في لأدب ولفظ ١٢٢

(٩٠) مدور قصة ١٢٠

(٩١) الشريبات ١ ٢٦٢

(٩٢) ديوان حافظ إبراهيم د العودة براد ١ ١١٠ و جمع للمريد من الطر ١١
بحر حافظ وشوق عند حسن - من موضح القصة

(٩٣) شوقي صيف من ٧



رَأَى فِي
مَقُولَةِ "الْبِدَاشِلِ"
فِي الْخَطَابِ النَّقْدِي الْعَكْرِي

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

حمادی صمود

الجمع بين «حافظ» و«شوق» في مهرجان يحرك في النفس الرغبة ويملؤها رغبة ، فالجيل الذي أنا منه عليه للشاعرين ديب ، وأدي دين ، ومناسبة كهذه تدعوه لتأدية بعضه عمرا عن تأديته كله . فـ منّا ، من الابتدائي يافعا إلى الجامعة شابا ، غابت عن محبته صورنا لرجلين **حافظ** و**مطربوش** «الحميدى» (كما نسميه بفرنس) مهتمّ الوجه في أنفة واستعلاء ، أبيض الثياب ، مهلّع القميص شيئا ما كأنه زعيم نقابى ، و«شوق» مفكر غارقا في التفكير ، حاملا رأسه ، من قفل ، بالوسطى والسبابة والإبهام (إن لم تكن الذاكرة) ، وكنت كثيرا ما أخطئ بينه وبين الفيلسوف الفرنسي «هــ» برجسون ، لغير سبب واضح .

الطاعة عليها كانت تحركنا وتحرك معلما ، فكان بين المدرس
والدرس تردد كاللازمة بصوت مرتفع مقطوع على نحو ما :
هكذا «المكابر» ، له علما أن نرى الأوطان أما وأب
نم

مَالِقُوسِي فَيَسْمَعُهَا فَيُدْعَاهَا فَيَأْتِيهَا

هذا مثار الرصة في الحديث عن الرجلين ، فاما الرصة . فقد تقدمت بنا السن وحقنونا أن نعد إلى الشعر عن مقاييس وفوايد وصوابه تميز جيله عن رديته ، ونحل الشعراء في مراتب حسب تقاسمهم فيه لولا نكرهم عنه ، منذ أصبح الشعر ثقافة عرفنا أن حافظ وشوقي أكبر شعراء العربية في الثلث الأول من هذا القرن إطلاقا ، وعرفنا أن للشعر إماره نصبوا شوقي أميراً عليها ، ولولا النكس بـ التوحيد والخوف من المنازعة في السلطان لأشركنا معافظ السلطة . كما عرفنا أن شعرهما إحياء للسفن وشد الحاضر إلى الماضي ،

والحق أن «حافظ» كان أقرب إلينا في سنى التعليم الأول ،
فكتاب القراءة كان حافلا بمقتضاه من المشاهير ، أستحضر منها
أشوق بعض الأراجيك : «الجمال» التى يقول فى مطلعها :

إيا السبعال ففخرنا ال جسر كفا واكتسابا.

وهو الجدة : (لن مطلقا) :

لِيُجِيبَهُ لَزَائِمَ فِي أَحْسَنُ عَلَى مِنْ أَلِ

كذلك قرأنا الجامعة والصيداء ، ولم يحمل ، إذ ذاك ، إلا بقصيدة
«الطرفة» لأسباب واضحة

أما لحاظه فاستحضر قصيدتين : « اللغة العربية تعني حظها من أهلها » و « لغة اليابان »

ولم يُلقه من عرض القصصين شيئا كثيرا ، ولكن اللوحة

نقاء الانتات والكفر ، فاستلها أبر ما في مودونا الشعرى .
وصاعده على قدر مشاعل الوت ، فاستلها مجمع قرون ومعرض
موب

هذا بعض عبرى لـ «حافظ» إذ سكنت عنه . فطعت شاعت
بروات البرمج أن أعاشر . أيام كنا بعد مناظرة «التبرير» ، شعر
«شوقي» بعض المعاشرة ، ثم حثت ، بعد ذلك ، مقامرة صديق
«محمد» هادى الطرابلسى «عندما رحل في الشوقيات» ، سواب
عديلة يتنق حصائص أسلوب الرجل في حياكتها .

كي أعتر لـ «شوقي» فالحديث عنه مدخل إلى بعض الخواطر في
مسألة «الشعرية» وإعادة النظر في مقولة «النقص» التي بنى عليها
الخطاب النقدي منذ ما يزيد عن ثلاثين سنة

لا جدال في أن شوقي مساهمة من أهم المساهمات الشعرية العربية
في هذا القرن . ولا نبالغ إن قلنا إن حركات التجاوز التي بحمت
تباشيرها في حياة الرجل . وارتسمت معالمها خمس عشرة سنة بعد
موته . واشتدت بداية من السنينيات . هذه الحركات لم تستطع .
في ماقدار . تحويل الدائقة العربية عن شعره . إلى العليان ما كانت
أحباً في تشيئها وتبريرها

والدخول في الخطاب النقدي المنصب على الرجل وشعره يلاحظ
تسبباً واصحاً بشعوره الشعرى وقدرته العجيبة على صياغة القول
صياغة تحقق الفعل الشعرى في متعلها . ولا يخرج بعض الخطابات
هذا خطاب المسحة بالصف والتوتر عن هذا التسليم ، فلا تغيب عن
«عارف» بتاريخ مصر الساسى في الثلث الأول من هذا القرن الدوايع
الحقيقية التي كانت تحرك العقاد ومس ورائه الديوان إلى النيل من
شوقي بالنيل من شعره . وحتى إن تعاملنا عن هذه الخفايا وأقررنا بأن
الصراع كان بين مفهومين للشعر فبب تحليل على سلطان «شوقي»
وشعور الجماحة بأن تسرب طريقتهم في قول الشعر مشروط بتكسیر هذا
«الصم» أو زحزحته على الأقل .

كذلك لم يستطع النثرون من نقاد الجيل السابق من خلقت على
خطابهم النقدي نوازهم الأيديولوجية وانتماءاتهم السياسية عن
منزلة في الشعر . وإن فصلوا عليه «حافظ» . وأخذوا عليه موالاته
للقصير . ونأخروه في التعبير عن مهابت الأمور وملياتها .

وإقرارنا بحزته من اقتناعنا بأن النقد الأدبي مختلف اتجاهاته
بحاور ، الآن ، بشكل حاسم ، للقوليات النقدية التي راجت في
بعض الأوساط ، حيث كان الإبداع يحاكم بسلوك مبدعه
وعقدته . لا بقوانين بنائه وصبروته . فالعلاق بالأهداف النيلة
والدفاع عن «طموحات الشعوب المقموعة» لا يولد بالضرورة فنا
راقياً . كما أن الرغبة عن اعتناق هموم الطبقات الكادحة لا يمنع
من النجاح الفني . وليس من باب الصدفة أن يعود العقاد اليوم إلى

بعض الآثر إلى حوكتت كقدرات نقدية . عثقت بها مصاعفات
السياق التاريخى والسياسى . لإعادة تقييمها . بعد أن توفّر لهم البعد
الكافى

ولنا في تاريخنا مثال صريح في الدلالة على إمكانية المزاحجة بين
الفن الراقى والعباية «الحسية» ، فمحاصرة «السجع» بأعصاره
طريقة في إحراء اللغة عثقت بها ، في وقت ما ، وحذفت لا يقرها
الدين ، هذه المحاصرة تعنى من جملة ما تعنى الخوف من استمرار
الشعائره الوثنية عن طريق هذا الفن اللعوى

وأما استطرادنا إلى هذا لنؤكد أن الإقرار بمأارة «شوقي»
للشعر ، أو على الأصح لنوع من الشعر . لا يعنى تبني مواقفه الفكرية
والاجتماعية والسياسية ، وليس ضرورياً أن نفهم منه أننا نسجم بمم
الانسجام مع عظه الشعرى . فإن أكدنا أن شوقي «شاعر كبير» فلا بد
أن نؤكد أيضاً أنه شاعر لا يبنى شعره على «رؤية» متكاملة .
والرؤية عنصر مهم في تعريف الشعر . ونحن نستعمل المفهوم ول
ذهنتا كل الاحترازاات المعرفية والمهجية التي أحاطت به في النقد
الغربي في السنوات القليلة الماضية ، وهي احترازاات انتهت إلى تقص
فعالته في تمييز الخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى . ونعنى
بالرؤية ، أساساً ، علاقة للنشئ بموضوعه وبالعالم الذى ينحت معالمه
بالمادة المتوفرة لديه ، وهي في هذه الحالة اللغة . أى أن يستطيع .
من البنى اللغوية القائمة في نصوصه أمثالا للموجودات - وضعاً أو
وهما - أن يترصد التواء العميقة التي تترد إليها مختلف المجزئات
النصية ، باعتبارها الوالدة التي احتضنتها ، أو البؤرة التي أنشأت بها .
فالعباية الوقوف على المحل الهندسى للنقلين : «المورفولوجى»
و «الأنطولوجى» . . .

وكل أثر فنى أصيل يوفر لفارقه إمكانية القراءة لأفقية
«الخطية» ، المؤسسة على علاقات التوزيع والحدودة وإمكانية
القراءة الممودية نشئ الأثر شعراً رأسياً ، تنحدر نشته «مظاهر»
وامتداده المساحى ، وترده بالحمل والتأويل والحفر إلى نقطة البدء .
موسماً قاهراً أو شوقاً تائها أو أملاً لاهثاً . فأتت إن كست إراء لمجرة
شعرية هذه استطعت متى تسلمت مسيحياً أن تردها كلب أو حنثاً إلى
صورة أو معنى أو رسم . ففصائد كفصائد «بوللير» «القطط» .
والحليقة ، والتورس . «هل مايسها من تباعد طاهرى . نسجم . في
نسيجها الباطل . في نطاق المقابلة الأم التي تسترق كل ديوانه
«أزهار الشعر» وهي مقابلة «اللازورد» «والهاوية» . ومدخل هذه
المقابلة ومعتمدا معنى «التور» في ديوانه .

مستعد أن يوفر شعر شوقي هذه الإمكايبة لأسباب . منها غزارة
الكم وتفاوت الكيف وتنوع المهارى والأعراس . بل والأجناس
الأدبية . فليس بإمكان المباحث الفرد ، مهما كان المنهج هذا . أن
يحيط بما يريد عن ستة عشر ألف بيت من الشعر على المنهج الذى
أسلفنا

وعتقادنا أننا حتى إن وربما ما يكفي من الجهد ، وأما استماعه
اليسج ، لم نقف على مرادنا . والسبب ، في رأينا ، أن شوق شاعر
كبير ولكن على نحو ما ، أو حسب تصور للشعر ما
فأين تكفي «شعرية الشوقيات» ؟

• • •

تحديد «الشعرية» ، متى خرجنا به عن المقررات النظرية العامة
المنظمة باختطاب الشعرى منزوعا عن الإجازات الفردية ، أمر
«غير» في ذاته ، يكاد لا يوجد في عاداتنا النقدية . فلنأهت
النقاد العرب ، منذ فترة مبكرة ، تحت ضغط العامل الديني
المغالدي ، بالأساس ، بتحديد «إنشائية» الكلام من وجهة عامة
لا تختص «شعرية» الشعر ، من جهة ما هو طريقة مخصوصة في
إجراء الباني على المعاني ، لنأهتوا بكل ذلك فإيهام لم يولوا
أسلوب الشاعر الفرد غاية كافية . والسبب ، على ما نرى ، لسبب
من أهمها إيهام النقد عندنا ، في مستوى الأصل المرقى العميق ،
على الوفاق لا على الخلاف .

فالهم تقدير مدى انسجام التجربة الفردية مع الأصول المقررة
لا مدى خروجها عنها وإثرائها لها ، فالشاعر ليس شاعرا من جهة
ما يصيب وإنما هو شاعر من جهة ما يأخذ ويحتدي ، والمطلوب منه
ليس الإبداع وتكسير طوق اللغة ، ودفعها إلى استكشاف مناهات
نوعهم وإحياها ، وإنما النسيج على مراثي القدماء ، والشيء أيداعا
وابتداعا فليولد مما وصروا ، أما أن يصير وضعا على غير مثال
لنحظور .

ولا يهسا في هذا المقام أن نعدد النتائج السلبية التي يشحت من
هذا الهم . ولكن يهسا أن نلفت النظر إلى نتيجة كان لها بعيد الأثر
في تأخر خطاها الحضري وبفاته معتدلا على الحدس والتحمي
والقريب . نهي بذلك غياب الممارسة الأسلوبية للأثر التي تسمح
بتحديد نصيبه المروث ونصيب البدع في العمل الفردي متى
كتمت لدينا المعرفة الآتية والمعرفة الزمانية .

والمحاولات اللغوية القديمة كشروح الدواوين بقيت قاصرة ،
رغم أهميتها كمساهمة نقدية وأهمية بعض النتائج التي توصلت إليها ،
من إدراك هذه الغاية ، لانعدام الوسيلة المنهجية ، لانعدام إمكانية
المقارنة بين التجارب السابقة لما يدرس وللتزامنة معه .

ولا ريب أن التجارب الشعرية القديمة إنما كانت كذلك بما
أصابت لأنها أحدثت ، ومن النقد من كان حاداً الموعى بالمسألة ،
ونقص أدلة البحث لم يحول انقطاعه إلى اختيار وتجريب ، ومن
تحدث منهم عن خصائص الشعر عند شاعر إنما جازف لامتناع القطع
في الحكم أو لتعذره .

والبحث اليوم ، شاعر بهذه الفجوة يحاول جاهداً سدها ، ولقد
حدثت بعض مؤسسات التعليم العالي عندنا على عاتقها توجيه البحث
هذه الوجهة ، وبلغنا وقت طویل لنحتر من الداحل خصائص

التجارب الرائدة في الشعر العربي . وعلى كل صغورنا اليوم بعض
طلائع هذا البحث مما قد يسمح بدفع البحث عن «الشعرية» ، في
مستوى التجربة الفردية ، إلى الأمام . هنا معرفة لا بأس بها
بمؤسسات الخطاب الشعري واللاعي في التراث النمدى القديم ،
وأعمال جابر عصفور عن «الصورة الفنية» و«مفهوم الشعر» مساهمة
متميزة في الموضوع ، ولنا أيضا ، عن تجارب الشعر النمدية بعضها
لاشك ، معلومات آتية مدققة ، تذكر منها مساهمة جمال الدين بن
الشيخ في تحديد «الشعرية» إلى القرن الثالث ، من خلال تجارب
مهية على رأسها تجربة «التحديد» في القرن الثاني . وقد نشر البحث
بالعربية سنة ١٩٧٥ .

ونشير ، في الأخير ، إلى العمل المهم الذي أنجزه محمد الهادي
الطرابلسي لماصرة «خصائص الأسلوب في الشوقيات» محاضرة
تعفت هذه المدة في أدق جزئياتها ، مما يسمح لصاحبها بتركيز
أحكامه النقدية على أساس التحليل والوصف . ومن مرأيا هذا العمل
أنه يقدم للباحث مادة جاهزة يمكن الانطلاق منها لتقدير مواصفات
هذه التجربة أولا ، ورعا خصائص اتجاه كامل في كتابة شعر ثانيا ،
رغم صعوبة الربط بين الاهتمام الآن ، وقد انحصر فيه هذا العمل ،
والاهتمام الزماني . واعتادنا على هذا العمل ، في محاولة لتحديد بعض
مظاهر «الشعرية» عند «شوقي» كبير ، وإن كنا ، ربما ، نصف
بعض المسائل صياغة مخالفة .

• • •

تستمد «الشوقيات» خصائصها ، بنسبة كبيرة ، من خصائص
الشعر العربي . وطاقع التقيد فيها واضح ، بل إن الشاعر اتخذ من
الرجوع إلى أصله في صناعة الشعر واستلهام بضع مبروك
منه ملجأ . ومن ثم بدأ الشعر في الدبران صناعة وثقافة ونحكا في
اللغة عجيبة ، ومعرفة بأسرار أجراسها ودقائق معجمها وألفاظي عقدها
وتأليفها . ومظاهر هذا التقليد كثيرة نكتفي منها بما يبدو أكثر دلالة
على انسجام نهج الشاعر في قول الشعر مع نهج القدماء . وتأني
الصورة في طليعة هذه المظاهر .

يبدو من تحليل «خصائص الأسلوب في الشوقيات» أن أبرز
خصائص الصورة فيها هي

(أ) تنظيم الصورة عند شوقي علاقتان : علاقة التشابه وعلاقة
التجاوز . وقد تولد عنها التشبيه والاستعارة والكناية

(ب) غلبة التشبيه وقد جاء مرصلا ، في الغالب ، على الأصول المقررة
في ترتيب عناصره ، مع نزعة واضحة إلى استعمال «الكاف»
أكثر من غيرها من الأحوات .

(ج) الاستعارة كانت عصرية بنسبة كبيرة .

(د) ساهمت الكناية بنسبة كبيرة في بناء الصور الشعرية في
«الشوقيات»

(هـ) بحث شوق الصورة ، إجمالاً ، من نفس المادة التي بحث فيها الشعر القديم ، الطبيعة والبقرة الوحشية للمرأة الجميلة المعشوقة ، النور للحقائق الروحية والخصال والعلم والمعرفة .. الشمس للقوة وإحياه

١٠) الغالب على تصوير «شوق» تعريض الموضوعات بالخصوص ، ومن ثم كان تصوير المهرج بالفرح محدوداً جداً .

١١) دلالة كل هذا ؟

بدأ أولاً برفع الانتباه عما قد يظن أنه مفارقة ، بسبب الجمع في نفس التقاليد الشعرية بين التصريح والكتابة ، فالوجهان ، متى بزنا اللغة في سياقها الاجتماعي ، متصلاً ، فحين يعرف ، مثلاً ، في تقاليدنا البلاغية ، أن الكتابة تمثل الجانب المصوغ من اللغة ، وهي دليل الصراع بين الطبيعة والثقافة ، أي بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الخاصة باللغة ، ويتأكد بالبحث أن بشارة الكتابة ، في الخطاب البلاغي العربي ، اتصلت في المنطق بالجلس ، أي بما لا تسمح الأخلاق بالتصريح به ، ثم تطورت وتفرعت حتى أصبحت نهجا في الأداء ، لا موجب لاستعماله إلا بلاغته . فتعاضد التصريح والكتابة ليس فقط سنة اتبعها القدماء ، وإنما هو مظهر قارئ في الكلام البشري عاملاً .

وعلى التشبيه على الصورة وتأخر الاستعارة ، ثم بناء ما جاء فيها على التصريح صديق الدلالة لا فقط على ارتباط «شوق» بـ «سبح» القدماء في قول الشعر ، وإنما على ارتباطه بشئ أهم ، هو علاقة مستعمل اللغة بالمتلقي . طرأ كان التشبيه ظاهرة عامة في التجارب الكلاسيكية ، فإن الفسك بالتصريح والاحتراز من الاستعارة والاكتماء منها بما لا يعطل الفهم ، أمر شديد الاتصال بمؤسسات الخطاب الأدبي في التراث العربي .

ولقد سبق أن بينا ، في غير هذا المقام ، أن أحوال هذا الخطاب اكتملت تقريباً في القرن الثالث ، وأنها اكتملت لأسباب متعددة ، حول مصطلح أساسي هو مصطلح «البيان» . وهذا يدل على أن لعلاقة بين العربي واللغة علاقة تفهم وتعمق وإدراك للمسي من الاسم ، وهو ما يسي في الدراسات الشعرية اليوم ، والوظيفة الإقهامية ، ، ولينم هذا يجب أن تكون طاقة الإرجاع في النص كبيرة ، بحيث لا يقوم حاجز بين اللغة وما تدل عليه . وعلى هذا بنوا تصورهم لخطاب الأدبي ، فهو خطاب يشهد شرعيته من قدرته على تحقيق التواصل كوظيفة قاعدية لا نقاش فيها ، ثم على الشاعر أن يعقل به بعد ذلك ما شاء من الأعراف . ومن معاني هذا التصور «تصوير الوظيفة الإنشائية والوظيفة الإقهامية» ، وعلى هذا قولهم إن أحسن الشعر ما كان كالكلام . فتصرف الشاعر في اللغة مشروط بمراعاة صيرورته لدى مستهلكه ، ولذلك كانوا يحذرون الشعراء من الإغراب والإبعاد ، ومعلوم أن مفهوم «القرب» و «البعد» كانا من أهم المفاهيم النقدية في باب الصورة ، ومعلوم أيضاً أن محاصرة محرمة كتجربة أي تمام سببها خوفهم من أن يدخل الخلل على

النواميس التي تحدد علاقتهم بالعلم .

ومهم جداً أن نقدر في دراستنا للشعر مثل هذه الروابط لتعمق معرفتنا بأسباب التوتر أو الانسجام بين الخطاب للحر والخطاب للقدر العميق . ونستعيد إلى هذه المسألة بعد حين

ومن مظاهر احتفاء «شوق» حلو القديم للتراث الكامل ببحور ، الشعر العربي ومخاطبته ، تقريباً ، على نسبة التوتر التي يعرفها الشعر القديم . فالحر «الكامل» يستأثر بالثلث تقريباً . وقد قالت العلماء بالشعر ومحال الشاعر في الكامل أصبح منه في غيره . ، ولعل مظهر الخروج الوحيد ، في مجال العروض ، متى قارنا تلج ابن الشيخ نتائج المطرطسي هو ما أشار إليه ، الأخير من يعرف بـ «حر» . حتى احتل المرتبة الثانية ، في حين أكد الأول أنه بحر بدأ ينتهز شكس حاسم في القرن الثالث . ويذهب صاحب «خصائص الأسلوب» إلى أن التوسل «بالحر» سمة أصالة وعناقة هو فصل أصالة على الأصليين إذ رجع إلى ستة الرجز كما اشتهرت في القرن الأول . ونحن نحذر من هذا التخريج إذ كاد استعمال الحر يقتصر على مشعل تطبيعي ، تشك في قدرته على استمرار طاقة الإبداع والخلق في الشاعر

وعلى أن نلفت النظر هنا إلى أمر لا يلح عليه المدرسون بالقدر الكافي ، وهو أن القديم عند «شوق» يشعل ما كان يسمى «القدماء والمحدثون» بمعنى أنه واقع خارج الصراع الذي دار بين الاتجاهين يدل على ذلك اعتياده الكبير على البحور الموزونة ، وهو من سمات حركات التجديد في القرن الثاني ، وسيمثل الشعر الحديث على إحياها ، كما تدل على ذلك معارضاته ، فلم يكن يحركه إلى كتابتها إلا الفن الخالص .

ويمكن أن نعد لرباحه إلى التعابير الجاهزة والاقتباس مظهراً من مظاهر التقليد في شعره ، شريطة أن نلج إلى الإضافات الهامة التي أضافها النقاد في ما يتعلق بهذا النوع من التعبير ، فقالوا بأن لها قيمة فلسفية لا تنكر ، إذ تمثل قطعاً في تناسق مسرحيات الكلام ، وترامن القديم والحديث ، أو المؤلف وغير المؤلف ، يشد النظر إلى ابتداء في ذاته ، وإذا ما تم ذلك قلنا بوجود الأثر الشعري .

إلا أن تصرف «شوق» في هذه القوالب محتشم ، لا يدل على إرادة في إعادة بنائها بما يلائم غرضه من حطه الشعري ، والوحيد الذي قد نجد له بعض الطرافة تزامن الغالب جامداً ومشقاً في نفس البيت ، وليس في هذا بالضرورة قيمة فنية مشيئة وإنما هي تمادح تصلح لمن يروم دراسة المسافة التي تقطعها اللغة ، في نحوها من المستوى العادي إلى المستوى المعنى . من هذا القليل قوله

مازلت تركب كل صعب في المعنى حتى وكبت إلى هوائك حامى

[ش : ٣ / ١٣٨ : ٩] ^(١)

فركوب المصعب جامد ، وركوب الموت إلى الحياة لا استحالة
لوصول مشتق منه ، لكنه اشتقاق تصادف في بعض الشعر ، من
جهة ، ثم إنه لا يتطلب قدرات خارقة من ناحية ثانية .

ومظاهر التقيد في « الشوقيات » خير ما ذكرنا كثيرا ، أشارت
إليها الدراسات وتوسط في تحليلها « الطرابلسي » بأناء العلماء
وصبرهم .

هذه لغة الشعر^(٢٦) القديم طعنا ، فأين لغة الشاعر ؟ أيمكن أن
يكون شأنه ما قال أحد دارسيه : « ولقد اجتهدنا في البحث عن
بصمات شوقي في الشوقيات فوجدنا فيها على بصمات عملاقة الشعر العربي
القديم »^(٢٧)

• • •

ويبقى له ، مع ذلك على الناس والأذواق السلطان الذي
نعرف ولا نطق أن مرد سلطانه حظوة شعره بسنة (code)
أعزى في التعبير هي الموسيقى التي أخرج عليها الأستاذ محمد
عبد الوهاب « بعض شعره » . نعم إن « مضناك جفاه مولده » أشهر
بكثير من مطروكه « همت الفلك واحتواها لواء » ولكن السبب كامن
في صواب السلوك الثقافي في المجتمع وقنواته لا في ذم الكتاب

إن أسئلة من هذا القبيل حطت الباحثين على التشكيك في
إمكانية الأسلوبية التطبيقية ، لأنهم رأوا أنها تنسب دائما إلى مصايق
لا قدرة للباحثين على الخروج منها . وإن هم قبلوها فبشرط أن تكون
وصفا آيا محدودا حاديا من كل جانب أو مقياسا تلقائية ، أي أن
تكون مهيأة في التحليل لا سلبا للتقييم ، فالأسلوبية غير النقد وإن
كانت تحت له بسبب .

وإذا كان الأدب يستعصى إلى هذا الحد على علم الأدب فلا
احتياض للباحث إلا أن يرحل بتجربة القراءة فيه في تجربة الكتابة لدى
الشاعر ، وأن يسترق السمع إلى منشاء اللغة على وقع بالمعاشة
والتعاطف على ما قد ثبت المقارنة ، في ما بعد ، أنه من روح
الكاتب وحدها عطاءه

وعقيدتنا أن من أبرز مميزات الشعر عند شوقي ، إن لم يكن
أبرزها إطلاقا ، توظيفه ، بكيفية إعطاها لم تظم لغيره من شعراء
جيله ، إمكانات اللغة الصوتية إلى أبعد حد ، وقدره على خلق
إيقاع متميز متعدد الدلالات ، ثم إنه زاحج بين هذه الإمكانيات
وهندسة البيت في الشعر العربي والتجربة ومختلف تقاليد ، تركيبا
المقطعي ، القافية ، العروض ... ليخلق من الإيقاع قننا شعريا .

فقد حشد ، بشكل شبه مطرد ، إلى المهانة بين الأصوات
« المعرولة » في نفس البيت ، سواء من جهة الصفات الأساسية أو
الناوية

المهلك بعد الصر يمر أمرها واستغلت ربح الأمور رجاء
وقأبت بك مستعذرا لراحه ثعبا المصاص فيه والأنواء
رجعت براكبا إلى ربانها تلتل الأنواء عليه والأعباء
قلشد بلجباب الهوى مكأها واجعل ملائكة شرعها الأكاء

[ش ، ٣ / ٩ ، ٣٦ - ٣٩]

لا تعيب ، حق على القارئ العادي ، أهمية بعض الأصوات
في هذه الأبيات ، لا سيما حرف الراء من جهة انتشاره (لا يخلو منه
بيت) ونغمته (* مرات في البيت الأول ، ٤ مرات في البيت
الرابع) مما يخلق في المتقبل الإحساس بأنه صوت المولود لمفعول
الشعر .

ومن الأبيات نشأ بعض الموافقات بين مكوناتها وصفا من
صمات هذا الحرف ، وهي صفة التكرير . والتكرير يعني شيئين على
الأقل : التعاقب والرجوع ، لأن اللسان يقع على المخرج أكثر من
مرة ، ويؤدي هذا بدوره إلى معنى آخر ، هو معنى الثقل والطول ،
ولنا في نسج الأبيات ما يمكن تأويله بأحد المعنيين ، فعندما في
التعاقب صريح الفعل « رجع » وفيه معنى العودة والإعادة وهو
صرب من التكرار ، والتعاقب أيضا في مقابلة العسر « العسر »
صدر البيت الأول وفي تعاقب الجمع والفرد وإن كان على غير نظام
محدد (أمرها / نمر ، الرجاء / الأعباء / سكأها / شرعها) ثم
لا يستبعد أن يكون البناء الثال الطامعي صورة هذا التعاقب
(العسر ، اليسر ، العواصف ، الأنواء / راكبا ، ربانها / الرجاء ،
الأعباء / لرباب الهوى ، الأكاء / سكأها ، شرعها) .

أما الطول فبارز في غلبة المقطع الطويل المنتح على أماكن
حساسة من بنية البيت : العروض والصرب . أما العروض فانتبت
ثلاث مرات بصوت هاو ، ينقطع معه النفس (ها) بينما كان
الصرب همزة مفتوحة متحركة حركة طويلة منتحة ، كما يظهر الثقل
من بعض الكلمات ، إما من جهة ضيقها الصربية أو من جهة
معناها راحر العواصف ، الأنواء ، أعباء . فالاسترخاء العال على
البيت (وقد جاءت في صرب البيت الأول كلمة من نفس الأصل)
هو السبب ، في تقديرنا ، في ظاهرة أخرى لطرف ، وهي تحويل
وجهة النص من المستعار له إلى المستعار ، بالإعراق في وصفه إلى
درجة ترق فيها العلاقة بين الطرفين ، وتوسع مساحة الصورة بشكل
تقلب فيه المراسم ، ليصبح المصول موضوعا والمسند مسندا إليه ، فنكر
طاقة الإيحاء لأن البنية أصبحت مفتوحة على أكثر من قراءة . فن
استلاب الصورة الموصفة الصورة الموصوفة بشأ العمل الشعري .

ولن كنا في الصوت المعزول مختز من التأويل خوف إسقاط
ما يرغب من النص على النص ، وحمله قسرا على ما يرقى مراسم
في التحليل ، والسألة في الدراسات اللسانية والشعرية محل جدل
جاد ، فإن دلالة الظاهرة تصبح أوضح من محاسن انصوبة التي
تم بين وحلات أكبر

من الأساليب المتواترة في «الشوقيات» التردد وهو غرض في صياغة مختلفة ، ويعتق أنه وظائف متعددة فكثيراً ما ينجح الشاعر إلى إعادة الكلمات أو المركبات (syntagme) بصورها ، لكن تعديل معناها أو علاقتها يبرز على أديم النص نوء ، قد يسبح مشكلاً معاً يختص الصورة ، وإذا ذلك يحصل من تناظر المقطعين فعل شعري ثالث : وأحد على ذلك مثلاً بيتاً لم يعقد شحمته الشعرية رغم كثرة استعماده وهو قوله



في البيت عدة مظاهر مهمة أبرزها تردد المركب الاسمي وإحلاله نفس الخير من الصدر والعجز تقريباً ، مولداً تناظراً انسحب على كل بيت . تناظر باهمل والمعى بين طرفي الصدر (تعطلت - خاطبت) وهو باهمل [الوقوفية النحوية والضمير المتصل بين طرفي العجز (عبيك / عبيك) وترديد المركب يفتح البيت على حركتين متقابلتين هما الألف (تعطلت) والافتتاح (خاطبت) . وهما القطبان للدار تدور عليهما علاقة الإنسان باللغة ، فالهجر مهرب وثيرة تفتح في سلطة المواضع والرواميس المتحركة في علاقة الأسماء بالحيات والعن هو بالأساس المتصار على مصابيق اللغة ومضابقتها وإصاها بالوهم والتفوق إلى ما لا تصاف إليه عادة حتى تسطر علاقات وتفتح بمالك بشها الشاعر إنشاء . فاللغة قد تغيب المستعمل العادي ولكنها لا تغيب بالفناء لأنه عارف بما يملكها ومعمور بمفاتها .

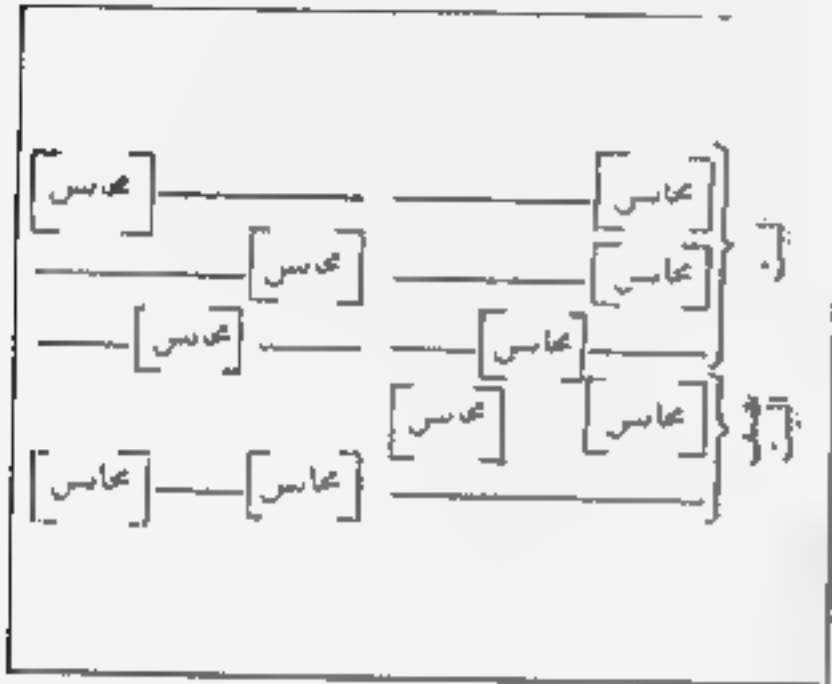
وبالرغم من أن الصورة في البيت غير متطورة لم يسمح لها التركيب الإصالي بالإملاءات من ريقه التشبيه فإن تأثيرها عميق لأنها تستند إلى صورة التناظر الحافة بالبيت .

والشاعر يستغل ظاهرة التردد بسبب هامة وينزلها من البيت متارل مختلفة . وقد تصل إلى درجة عالية من الكثافة . بحيث يتخلص الإيقاع في البيت . ويتفوق على أقل ما يمكن من الأصوات لفظها لفظها . رويدا رويدا كم بل كم فكيد للروح كيدا [ش . ١١٨ / ٢ - ١]

وفي البيت سلم للمجاسات . مجانسة بين الأصوات مفصلة ، ومجانسة بين الكلمات . ومجانسة بين الحركات والفواصل . وهذا باب من أبواب الشعر الكري . فالشعر . وقد أدرك ذلك القدماء ونادى به المحذثون . نزوع إلى التوحد حتى تكون القصيدة كالصوت المفرد على حد قول الملاحظ ، والبيت هو عمل يده ورد الأعجاز على الصدور من فوق الأصوات إلى الاندماج والتلاحم حتى الأصل اللاتيني versus بمعنى العودة والانقلاب على العقب . ولقد أكدت المدرسة الفرنسية في الإنشائية ، في إحدى نزعاتها ممثلة في الباحث الأستاذ «جان كوهين» (J. Cohen) «أن التزعة إلى التمثيل ، الصوتي أهم مغارس الشعرية» في الشعر

ومن مظاهر استغلاله للطاقة الصوتية كثرة اعتماده على الجناس . والنظر في الجناس في «الشوقيات» وفي الأشكال التي استعاضها «الطرابلسي» ما يكشف عن ظاهرة خطيرة في شعر «شوقي» لديها قطب الرحي في بحرته وهي . كما قدرناها . الحرجى إلى تحقيق التوازن بالتناظر . وقد سبق أن رأينا نماذج منه في الأبيات السابقة .

إن جناساته تقع من اليك مواقع مختلفة ، ولكب جميعها مسجوع ومداد الناظر . سواء في مستوى اليك أو مستوى نصف البيت . وقد رسم صاحب «خصائص الأسلوب» الأشكال لكنه لم يعص على دلالته . وهي كالآتي



والتناظر ، وهو من أصعدة الجمالية القديمة ، عند العرب وعند من سبقهم كمن الأروام الآخرين كالرومان ، يبدو المبدأ المتحكم في خصوصيات التركيب عند شوقي ، ويبدو ذلك بدرجة أحسن في التراكييب الخارجية من المظهر النظري لبيئة الحسنة ، لتزدى الرسالة شيئا زائدا عما تؤديه ، في أصل الوضع .

كثير من شعره حيث تصادف تغيرا بالتقديم والتأخير خاصص لهذا للبدأ

وبطل من هرج الرياح عزائمها وبذلك من هرج البحر جبالا [ش . ١٨٥ / ١ - ٢]

فلقد ناظر بين المركبين الوصفيين «هرج الرياح» / «هرج البحر» مناظرة تامة من حيث السه ومن حيث التركيب المقطعي أيضاً . وبغوى من أهمية المناظرة التوارد الذي كاد ، لولا سقوط حركة قصيرة في الضرب ، يكون مطلقاً .

وموقع التناظر من البيت مهم لأن البيت العربي ، كغيره من أبيات في كثير من اللغات ، مبني على فكرة املاءات ، فالعروض والضرب والقطع املاءات متميزة من جهة أنها علامات بارزة في بنائه . قول شوقي

يرميك بالأم الزمان ودارة بالسرور واستبداده بومك [ش . ١٣٦ / ١ - ٥٨]

نلاحظ أن سبة البيت مخرجة غير مخرج العادة ، فالزمان محكم وطلعت النحوية داخل في تركيب حملتين الأولى فعلية بعمومها معام الماعل ، والثانية ، وليس من السهل تسننها ، تقوم على اغرورين المعطويين والفعل والمفعول في الآخر ، فهو لذلك نقطة تقابل وتناظر معقبة نهاية وبداية وواضح أن تصدير الجملة الثابتة بالاسم كان لمدية تأخير المركب الفعلي (يرميك) ليحيط بالبيت من طرفيه فيحقق ضرباً من التناظر طرعا ، قد سمى «التناظر بالاستغراق» لأن الطرفين يستغرقان البيت

ولأهمية التناظر في شعره بصادف أيانا أو مقاطع ، إما أننا لا نتبين معانها ، وبمحصر قتلنا لها على بعدها الإيقاعي أو يطلب معانها فتعامل معه . وإن كنا نحفظ بين عناصر دلالاتها . من النوع الأقل شبر إلى مطلع قصيدته في «مصطفى كمال» التي مطلعها

الله أنكركم في المنح من عجب يا خالد الترتة جدد خالد العرب

فاهم عنصر في بيوتها الاثني عشر الأولى هو الإيقاع الصوتي ، وورد هذا البيت :

لغات / رمن / كره الأبدان / لاهنا
ولاب / رمن / رسة الأحلام / لاهنا
[ش : ١ / ٢ / ١٠٤ / ٧٧]

ملا طاقة في هذا البيت إلا هذا البناء المحكم من مستوى الإيقاع . بحيث كان كل كم في المصدر يقابله نفس الكم في العجز ، باستثناء تعويض المقطعين القصيرين في العروض بمقطع طويل في العصب . ولا أظن أحداً منا قادراً على شرح معناه للناس لأن ليس فيه معنى . وكذلك شأن مطلع قصيدته الذي ذكرناه آنفاً . ومن النوع الثاني يذكر .

حيران الغلبين شعبيّة مفزوح الجفن منه
[ش : ٢ / ١٢٢ : ٧١]

لشعران مناظران متطابقان ، ورغم ضمير الربط الذي يمنع آخر المصدر من التسبب على المعجز ، وضمير الربط الذي يرد المضرب إلى ما سبقه ، فإننا لا ندرك حدود الجميل ، أو بالأحرى تقع تحت وطأة السمع والإيقاع ولا تحقق المعنى .

وتندعم ظاهرة التناظر بالمقابلة ، محكم أنها وسيلة الشاعر المفصلة في بناء معانيه ، فتقع الصورة على الصورة ، الصورة الصوتية على الصورة الصوتية فعمود من ثمائر البيت في المتصل وتعلق فيه الشعور بتطابق المبادئ والمعاني وذلك من خصائص السجع الأدبي في الأداء . تقول الشاعر :

طلعتا وهي مظلة نسودا / وروخا وهي مديرة يعصا

ولا بسعنا أمام بيت كهذا إلا أن تلح على أن مبدأ التناظر عمدة أساسية في صناعة «الشوقيات» . ولعل مرد الكثير من خصائص الشعر فيها إليه . والشاعر يبدو على أتم الوعى بأهمية هذا المبدأ فيجريه إلى قايته ، ويستترف كل الإمكانيات المؤدية إليه . طو استثنت الأصوات الداخلة في تركيب الكلمات لوجدت أن التناظر مائل في كل مستوى من هذا البيت : الإيقاع ، المعنى ، الوظيفة النحوية .

والطريف أن صاحب «خصائص الأسلوب ...» انتبه إلى أن شوق يرغب عن المقابلة اللغوية ، ويفضل بناءها على السياق ، وقد سمى الباحث هذا النوع «المقابلة السياقية» وسميها في محاولة لنا عن شعر الثاني بـ «مقابلة التضمين» (implication)

والرابط بين هذا النوع من المقابلات ومبدأ التناظر وثيق فاجترأنا على هذا الشكل بذكرنا بصورة من أهم الصور في التقاليد البلاغية القرية في باب المقابلة وهي ما يطلق عليه (chiasme) ولا أظن أن للمفهوم موافقا عندنا . فنقول شوق

فلنفس حاول السعيم نعيم ولم أقر الشقاء شقاء
[ش : ١ / ١٧ : ٢١٨]

«الشقاء في مألوف اللمة يقابل السعادة ويقابل النعيم اليأس

نعيم ← شقاء
يأس ← سعادة

فيصير الشاعر المقابلتين اللغويتين في مقابلة واحدة بتقاطع التناظرين .

وقد يتشكل هذا النوع من المقابلات أشكالا أخرى ، تقع فيها الصورة على الصورة ، فبدورها الشاعر لبولد صورة جديدة ، فتقو . جميع الخلق والغضيلة مرّ شف عنه الحجاب فهو ضياء
[ش : ١٧ : ١٤٤]

المقابلة في أصل اللمة هي :

سر ← ضياء
استعارة ← غلام

واندساس الفعل «شف» بين العزمين (عزم - جهر) فيحمل الشاعر على تحويل العلاقة بينها على الاستعارة فاستعاد للجهر معنى الضياء ، لأنه مقترن بالضياءية أكثر من اقتران الجهر .

والجري وراء تحقيق التناظر دفع الشاعر إلى إغني خرج فيها عن أصول بنية الجملة فيحجب المعنى ولا ينكتفئ إلا بالتأمل والتدبر تخالفاً لهم كما شاء بمختلف من الأمان والأحلام والطلب

واضح أن التعريق من التعاطف يُلحلال الحار والحرور منها وضع
بمناظرة من جهة اشغل بين متحامين (محتف - محتلب) . وهو
نوع من الخناس الناصب بالزيادة (٢) ذلك أن أصوات الكلمة
الثانية كلها موجودة بالكلمة الأولى ، بق أن الياء أصل في الكاف في
حين وجدت حرف جر في الأولى

هذه بعض مظاهر الشعرية في «الشوقيات» . لم نقصد منها
التعريف والتعظيم ، فكثير منها انتهى إليه العاد منا . وإعنا أردنا -
مقط - أن يؤكد الإمكانيات المبهجة للتروية الآن في معالجة الشعر .
ودعوة لأجيال من طلابنا إلى الأخذ بها لتأسيس خطاب نقدي غير
مفصل عن عصره . كما أردنا أن نمنحها مدخلا إلى بعض الآراء
في بعض أطروحات الخطاب النقدي الحديث

عادت دراسة «شوق» إلى أدهاننا كثيرا من الأسئلة الأساسية في
مسار ما يسمى الحركة الشعرية الجديدة ، وبصفة أحسن في الخطاب
النقدي الذي صاحبا وبصاحبا . يسيرا في الغالب ولا يسيرا عليها
وإعادة طرح هذه الأسئلة لا يسيرا

١ - اب يستعمل لغة المصاحفة لتقريب المثقة بين أنصار عمود الشعر
وأنصار القصيدة الجديدة . استعلا للهدنة التبية الواقعة
اليوم في المجال النقدي . لا مثالا للمصاحفة بصراعات أوكد
وعنف . ومواجهة الكيان العربي لتحديات مهددة وجوده .
فأهدنة في مثل هذه الظروف لا تصلح . وفي مثل هذا المجال
لا تنفع

٢ - أننا لا نخرج هذه الأسئلة لإعادة الاعتبار لشوق كتصور للشعر
والكتابة الشعرية . فع إقرارنا بتواصل سلطانه على الدائقة
لعربية نعتقد أنه خط شعري النظم أو يكاد . والنظر
الموضوعي إلى المسافة التي قطعها حركة الشعر الحديث والمعاصر
بكل اتجاهاتها واختياراتها . إلا ما يدر . يؤدي إلى الحرم بأنه لم
يبق من الشعراء المعنودين من يتخذ شوق أنموذجا .
فالانقطاعات الحادة التي عرفها تاريخ العرب الحديث
والتوترات التي زعزعته من الطرف إلى الطرف ، وكل أنواع
الإحباط والتزدي إلى عاشها في بناء الدولة الوطنية تحت عوطل
دولية وخارجية . كل هذا جعل الشعراء أيا كان مترجميهم عما
كان في تجربة شوق . والحركة بين أنصار العمودي وأنصار
القصيدة الجديدة ليست صراعا بين طريقة «شوق» ونموذجها
والقصيدة السياب أو «أدوييس» والهدنة . وهذا أمر لم تقع
الإشارة إليه مما يكفي بل كان الغموض والحلظ جزءا من خطته .

ونحضرنا في هذا المجال شاهد طريف ، فاقده قال لنا الشاعر
الصديق «أحمد عبد المعطي حجازي» من أيام ، وكنا نحرم في
الشعر والشعراء ما معناه - نسي الشعرى ليس إلى شوق ، فليس يسيرا
وبيه نسب من هذه الدحية . أنا أتنب مثلا إلى علي محمود طه ،
إلى أي شادي ، إلى الثاني ومع ذلك أعترف بأن شوق شاعر

كبير والشاعران «صمود» و«ماجد» من تونس ، وهما من الذين
ساهموا نقديا في تغذية الحركة بين اتجاهات كتابة الشعر وماظمي
الورد ، أو على الأقل أخرجنا عليه جل شعرهما المنشور ، نعرف أن
هذين للشاعرين يتسبان إلى نفس المسار الشعري

والعناية من هذا الطرح هي أن تعود إلى مسألة الشعرية بعد أن
مراجعت بعض الملاحظات التي جعلت الخطاب النقدي الحديث
متورا منها

١ - الحجاب الهامة / المخرجة على السج القديم ، أي التي يمكن أن
تتصل بمفومات من داتها لعمليات التجاوز والكسر ، لم تعد
موجودة ، متى استثبت بعض الأسماء ، بل لمعها لم تعد
ممكنة

٢ - إن العنف الذي كان يسم ما يسميه «إلياس خوري» «صراع
الحجرات» قد هكأ بسبب ما قلناه آنفا ، وبسبب أن القصيدة
الجديدة أصبحت أمرا واقعا لا يمكن تجاهله ، وإن لم نشرع ولم
نستمر ولم نحقق الفعالية التي حددتها العقاد الذين رعوها
وتعاطفوا معها ، وهم أحياء الشعراء أنفسهم .

٣ - نشأ الخطاب النقدي في جو ملي بالتعقد والتدخل مجانب
مقولاته سديجة . تعالج المسائل بكثير من التسرع أو بأعاط في
التحليل مستلبة أو بلغة تغلب عليها الهامية . ولذلك بقيا
عاهرين عن تقدير عمق هذه التحولات وربما رأينا تحولاً حيث
لا تحول . إن الخطاب الذي يعرله المجتمع العربي عن نفسه
خطاب ملي بالشعارات هزيل الطاقة على الكشف واستشر .

٤ - في تقديرنا أننا اليوم أكثر استعداداً من أي وقت مضى لاستفادة
من تجارب غيرنا في ميادين البحث وفلسفة المصاح ، وأفكرها
بشكل خاص في الأعمال التي يقوم بها التيار المتنم حول «ميشيل
هوكو» في المحرمات المفردية والإستمولوجيا

كما أن الأبحاث في مسألة «الشعرية مع الإنشائية» تطورت بشكل
لافت في النصف الثاني من هذا القرن ، فغيرت من نظرة الإنسان إلى
النص الأدبي تغييرا عميقا في كثير من مستوياته

والآراء التي يعرضها هنا نهم الخطاب النقدي ولا نهم لإبداع
الشعر . وهي ما مساهمة نضيفها إلى مساهمات من سبق «إخراج
لغة التقه من محامية اللغة السائلة» و«تجاوز النظر السريع»
والصعب الذي رافق انهجار القصيدة الجديدة^(١)

• • •

والسؤال الذي نطلق منه هو : ما مولد «الشعرية» في الشعر؟ ما
المواصفات التي تبوي خطانا لغويا حكم للشعر؟ والإجابة توي
بطيعة الحال إلى تعريف الشعر ولو بصورة غير مباشرة

الجواب ليس مبورا الآن ولا نعتقد أنه سيكون مبورا في

المستعمل القريب والمحجودات المتواصلة من القديم إلى اليوم لم تتقدم خطوة حاسمة ، والخطاب النقدي العربي الحالي في الموضوع . رغم أهمية الحركة التي أثارها ، ملئ بالقطاب والتراجعات . وعميق الدلالة أن تصيب جهودات أكبر من تادي بـ « علم الأدب » في « لغة النص »^(١) وتعتبر تحديداتها بالإيجاب لا يجمع من محاولة تحديدها بأسلب أو بالخلف ، كما يقول للناطق .

أول عنصر تركز عليه النقد في تمييز الشعر الحق ، أو القصيدة الحديثة عن الشعر القديم هو الوزن . وليس من علماء العربية من تواتر وزود اسمه تواتر اسم « الخليل »

وليس نقيت القصيدة مدة طويلة متزودة « مترجمة » بين الإيقاع المعمودى بكل ما يور من إمكانيات إيقاع تفرده في « تناغمها الداخلي الحركي » فإن الخطاب النقدي الراسخ . لا سيما الذي شب في منابت مجلة « شعر » وإلى نحو ما « الآداب » ، بدأ قاطعا قائما على الإمكانيات الموضوعية للتحويل . ولا تخلو لنت من المخاتبة وشعارية ، ولعمد مسؤول إلى حد من الخطأ والخط في تقدير بعض مراحل الشعر الحر من جهة تعلقها أو امصاطها عن التعميلة يقول « أدونيس » في مقال قديم لم يجد ما جاء به إليها لا^(٢)

« إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي ، قد يتألف الشعر ، إنه تحديد للنظم لا للشعر » فليس كل كلام موزون شعراً وليس كل نثر خالياً بالضرورة عن الشعر »

والأكيد أن كل من يعرف نصوص النقد القديم ونصوص نقد الشعر . « وأدونيس » يعرفها معرفة جيدة . لا يتخرج من أن يرد هذا الكلام إلى « يونس بن حبيب » أو « ابن طباطباه » أو « ابن رشيق » أو « ابن جلدود » .

والأكيد أيضاً ، وهنا ندخل إلى نقطة مهمة . أن العرب لم تعرف الشعر بالوزن أو هي لم تعلق « شعرية » الشعر بالوزن وإن اعتبرته عنصراً مجزأ . ونحورتنا نصوص كبيرة إذا أراد أصحابها الغنى من قيمة الشعر قالوا ليس له إلا الوزن . ومن يونس ابن حبيب - الذي مثل عن أحسن الشعر فقال . « إنا هو كلام فأحسهم كلاماً أشعرهم » لاحظ أنه لم يقل أعطهم وزناً - إلى « ابن رشد » الذي لم يعر الوزن أهمية في تحديد « شعرية » الشعر - والمصطلح له - إلى حازم . هؤلاء كلهم كانوا لا يقصرون الشعر على الوزن . لأنهم كانوا يفرقون بين صياغة الشعر و« شعرية » . والشعرية غير الشعر وغير صياغة الشعر

فالشعرية من الشعر بمنزلة اللغة من الكلام وبمتركة النص الممكن من النص المحقق .

واهتمامهم بالوزن في تعريف الشعر يكشف عن مسج في البحث . أكثر مما يدل على قناعة جلية أو شعرية . فكان لابد أن

تستمر ألا يهتموا بالوزن ، وهم ينطلقون من مسجرات معدلة على حو ما وارده على إيقاع معين .

ثم إن الاهتمام بالوزن في الشعر يجب أن يظرب له في نطاق مشكل أعم وأهم ، هو مشكل تصنف الأنواع الأدبية أو أنماط الكتابة خاصة في السق الثاني المعروف بنظم نثر

صحيح أن القاعدة أصبحت بعد ذلك متحركة ، لكن صحيح أيضاً أن القواعد لابد أن تحتكم إلى قانون التطور

مسألة الوزن أحاط بها صحت كثير ، فلم توضع في سياق المعرفي الخلف بها . ونحن نقدر أن الشق المتمسك بعمود الشعر من المعاصرين مسزول إلى حد كبير عن هذا الوضع ، لأنه أوهم أن الشعر لا يقوم إلا على هذا العنصر على هذا النحو ، ولأنه أعرض عن إمكانيات التجاور التي يفرحها الشق المقابل إن نظر أو تصبفا .

وفي عصم الصراع حول الإيقاع طرح « البديل الخلدوي » عن عروض الخليل في أشكال وأنماط طرح في قراءة أخرى لية التعميلة بوم الإيقاع - النواة وتوليد رياضها إلى ما شاء الشعر والشاعر أو الناقد في حالات كثيرة . والمفترح الإيقاع بالإبداع والإيقاع بالرمز .

وانتهى المطالب إلى هذا القطع الذي جاء على لسان أحد رواد القصيدة الحديثة وأحد أكبر منظريها . « لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل ، وهي جاعلة أبداً في الحرب من كل أنواع الانحياز في أوزان أو إيقاعات محددة » [أدونيس]

إن القصيدة الحديثة بمطوق هذا النص نسي على ذلك ذكره الإيقاع من جهة أنه ظاهرة يمكن محاصرتها وتحديدتها . أو هي التقبص الإيجابي لمفهوم الإيقاع ، فكل قصيدة إيقاعية . وهو واحد احد لا يتكرر ولا يستعاد ، يموت وقت نموت القصيدة بالقراءة أو بالكتابة . وعند هذا الحد يطرح سؤال مهم : من أين يتجلى الإيقاع في القصيدة ؟ هل التناغم المائل داخل الشعر منبت عن الخط الخلف ؟

هل إيقاع الشعر مفدود على مفاص الشعر أو مغطى ثقال أنثروبولوجي لصيق بالإنسان في صيرورته التاريخية الطويلة . وتفسه داخل سلوك ثقافي وحضاري معين ؟ هل يختلف إحساسنا بالإيقاع في الشعر عن إحساسنا بأنواع التوقيع الصارية في النواة الروحية للأمة التي يح بها ومها الشعر ؟

ما لم نجب عن هذا السؤال ولم نتعمق في بحث أنماط تناغمنا مع العالم فإن مسألة الإيقاع تبقى حديث صالونات أو في أحسن الأحوال خطاباً إيديولوجياً .

ولعل السبب الذي من أبطه لم تصل القصيدة الحديثة إلى تحقيق فضائية إيماعية مرده إلى أن الانكسار في الدائقة العربية لم يتم . لم يتم بالمعنى الذي تعفث عنه أمصارها

من غير الحصول ، « يكسر الماضي ويكسر الدوق العام القديم »
ويعامل القصيدة الجديدة على مستوى تجرعه المرأة والأسنان بالصد .
وهو صد لا يعنى قطعاً أسهل من الإيقاع ، بل قد تكون فعلاً أعنى
إيقاعاً ، لكنه إيقاع لم يتسرب إلى الدائفة لأنها لم تحل
وطبعاً يطرح هنا سؤال حجم الخلل ، أليس من حق المدح أن
يساهم في تحويل الدائفة ويعمل على تغييرها ؟

الجواب نعم ولكن المعصلة في معرفة المدى

في أدب الحديث والمعاصر ظهره لاند من لعب النظر إليها إلى
الكلمة ، شعراؤنا كما وهم ، على الأقل ، ماحنون ومانحون
بـ حب جملة عليه ، وهم يعرفون الأبحاث النظرية في تعاب
حرى . ولعلهم أحياناً ينقلونها أو ينقلون شعرهم إليها ليساً نأسي
على من كان العلم فيه تقصياً في الشعرية ، لكنها تريد أن تقول إن
من انطواها ما يأتي نقلها من انطواها انطواها حرفياً فوق أرضية
تنظفها ، أو ليس فيها ما يبيى بلادها

والانكسارات الإستمولوجية التي حدثت في الصبح الفرنسي .
مثلاً ، وبقى أبداً عنها فوكو بشكل دائم ، هي المتحركة بمسار الشعر
ومن الخطأ نقل هذه التعاريف إلى أرضية لم تعرف من السوى في
التحول والانعطاف

والخطأ في تقدير صق الانكسار في مستوى ، الإستمنى ، الذي
يؤسس الظاهرة يؤدي إلى كثير من الإحساس والإحباط والاعتزاز

والتحول لا يتم بالرجعة ، رجعة الفرد أو رجعة المجموعة ، وإنما
تتحكم فيه عناصر متشعبة متداخلة ولنا في تاريخنا مثلاً ما صبح
الدلالة عما نقول ، إذ ليس من اليسر الإملات من عجيبة البنية
المهيمنة ، هذا المثال هو « الحافظ » ، فالمقدمة للفرقة الهامة التي
صدر بها مقولته « الحيوان » تدل على جملة ما تدل على الإرهاص
تحويل - أو الرجعة فيه - عبق في مستوى البنية الثقافية : التحول
من المساهمة إلى الكتابة . وقد نحس صاحب الحيوان له إلى درجة
السر بالشعر ، والعريب أن أغلب الدارسين ظنوه يعمل من شأنه ،
ولكنه وضع مقاييس في أدبية النص استجابة لمقتضيات السبب المهيمنة
فجاءت قوانينه قوانين مشاهدة لا كتابة

لا بد إذن من مراجعة البدائل المقترحة والتعمق في فهم السبب
الكمي وراء الفعالية الباقية والأجزاء الخارجية والأقضية الشكلية ،
حق عند أكثر القراء « تعاطفاً مع تجربة القصيدة الجديدة »

أما المسألة الثانية فننتقل فيها من نص « لادونيس » نعتقد أنه أثر
في الخطاب النقدي المتنى للقصيدة الجديدة تأثيراً حقيقياً . وسورده
كاملاً على طوله

لقد انتهى عهد الكلمة - الغاية ، وانتهى معه عهد تكون فيه
القصيدة كيميائية لغوية ، أصبحت القصيدة كيميائية شعرية ... ولقد
رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقفاً صديقاً
غامضاً من جهة ، وولدت من جهة أخرى ذاتية تحيد عن « الواقع » إن

لم نحاول الاتصال عنه . وهذا يعنى بكلام آخر فقدان الأحكام
المشركة بين الشاعر والقارئ وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية
المشركة ... فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه .. ليس
من الضروري لكي نسمع بالشعر أن نترك معه إدراكاً شاملاً ،
بل لعل مثل هذا الإحراث يفقدنا المنة ، ذلك أن الغموض هو قوام
الرغبة بالمعرفة - ولذلك هو قوام الشعر^(١٧)

هذه القضية ألصق بالقصيدة الحديثة من المسألة السابقة واشد
خطورة ، لأنها تطرح مشكل الدلالة صرحاً حاسماً ومن ثم فهي
تطرح دور الشعر ووظيفته

صحيح أن الكلمة في الشعر ، ولي فهم منظور له ، لا يطلب
مها أن تكون ناصعة بمعنى أن يكون أصل تعلقها بمعناها على ما يجرى
في الكلام العادي أو الخطبة ، والأکید أن جانباً منها من التجربة
الشعرية مثل لأنه ، اللامسات إيديولوجية ، سعى إلى الحصول على
الأثر السريع والزفت . فكانت الكلمة فيه تحت أكثر مما توحى
وهيس

وهذا المعنى مهم أن القصيدة ، والشعر جملة ، « فتح » أو بنية
مفتوحة هي فتح من جهة أنها تستشرف ما يقع وراء الظواهر
والوقائع . وبنية مفتوحة لأنها قابلة للمرأة والتأويل ، لا تصم معنى
بهاً وإنما تشع باحتمالات دلالية لاحد لها .

وبهذا المعنى نقول إن الشعر القديم بقي يلامس الأشياء من
السطح ، لأنه واقع داخل ما حدد له من مواضع ومقاييس ولم
أدركها كسرهما واختراقها ولستجلاء الخفايا الواقعة وراءها . وقد
كرست تقاليد القراءة عندما هذا النوع من شعر محصور بالاستدعاء
شعر الصوفية والباطنية ممن كانوا يبحثون عن الوجه الخفي للنص ،
ويرصدون ما لم يقل أكثر مما يترصدون ما قبل .

صحيح أيضاً أن الإدراك ليس شرطاً ضرورياً للتمتع ، فبعضها
كثيرة ، وكثير من نصوص التراث ، كما تعلم ، ربطها بالإعجاب
والنسيج على غير التأليف . وفي الشعر القديم ، وفي شعر « شوقي »
بالتات ، كثير من الشواهد التي لاشك في أثرها الشعري وإن غاب
معناها . ومع أن الغموض غير الغموض . فالغموض الذي يفصده
« لادونيس » متولد من انسراب القصيدة داخل ذاته وتاريخه
وهو ، الغموض الآن من نفس العالم المائل وإعادة صياغته
صياغة للمستقبل لا وجود لها إلا في محطات الشاعر وحياها
القصيدة

ولكن هل ملزوم هذا أن يقطع الشاعر ويست ، هل بالإمكان
فهم الإبداع هذا الفهم بحيث يصبح الشعر عرواً انقطاع التواصل
بين الناس وانزواء كل فرد في عالمه الدلالي والأسطوري والغموي
بمعنى أن يفرغ الشاعر اللغة والكون من المعنى ليعلمها معنى آخر
يؤدي إلى توحيد الشعر والشاعر ولا يلجج فهم ؟

إن مدح بكتابة العرب في السنين ، لاسيما ما سمي القصة الجديدة أو القصة المصاغة ، وهي مدح تمت بشكل لامع هذا الشكل ، تمت في تاريخ أوروبا الأدبي هامة ، انتهت في كثير من الأحيان إلى طريق مسدود ، لأنها عجزت عن تنشئة الأشياء وإفراغها من دلالتها وقيامها بنفسها دلالة

و لا أكد أن القراءة كسلوك ثقافي ، به وعن طريقه وحده تكون الكتابة مشروعة وثيقة العلة بالفهم ، أو بوع من الفهم ولا يمكن شعر يقطع عن كل إمكانية استهلاك ، في المرحلة الراهنة على الأقل ، إلا أن يبقى تجارب مخبرية على هامش الصراعات الثقافية

هذا أيضا لابد أن يعود إلى تحديد علاقة الإنسان باللغة وما لدى لدى لجرى فيه ، دون أن يقطع ما يشدها إلى مشروع وجودها لتواصل

هل يمكن تحريك اللغة لمؤسسة من أجل وطنيتها وانحادها مركب غريب ؟

وهل يمكن ، عالم تعرف الأسس المعرفية العميقة التي انبت عليها علاقة المتقبل باللغة والفعل ، أن نزع به في تجارب تذهب في نقص الدلالة والمعنى هذا المذهب ؟

يدور لنا أن احتلال موضوع الموضوع مكانة متميزة في الخطاب النقدي المنقلب على الشعر الجديد دليل على أن التجاوز باللغة حتماً تنقطع معه الدلالة معناه حرية الخطاب وحرية الشعر والشاعر .

إن الخطاب النقدي العربي السائد للشعر الجديد والمناقص له خطاب يقوم على فكرة القصة ، وجود أحدهما مشروط بالآخر الآخر ، وهذا من علامات محايه هذا الخطاب ، لأن الواقع لا يمثل ، وهذا طرحت مقولة الدلائل في كثير من الدراسات والتعريف أنه خطاب يركز على هذه المقولة والساق التاريخي والثقافي والاجتماعي حافل بما يكادها

فلماذا يتعاش في بلدنا القمع والرقص . ويتعاش الواحدية وعبادة الشخصية . ويتعاش الفقر المحجل مع الزنا المحجل . وحامل أكبر الشهادات أبوه لا يقدر على كتابة اسمه . يتعاش «الممكن» مع الحقة . ويتعاش «فيور» مع «بير كروان» وهو يقوم الخطاب النقدي على منطق القصة والدلائل ؟ !

الهوامش

- (١) ش «شوقيات» ويشير الرقم الأول إلى الجزء ، ما كان «الجزء» ويصاحبه والرب
- (٢) منجم الأخ الصديق أحمد عبد الفتاح حجازي في استعادة حد الفهم
- (٣) خصائص الأسلوب في النثرية ، ص ١٦
- (٤) نظرة إلياس عوي ، دراسة في نقد الشعر ، بيروت ، دار ابن رشد ١٩٧٩
- (٥) شير حنا إلى ديوان باط R Barthes
- (٦) رسم الشعر ، ط ٢ ، ١٩٧٨ ، ص ١٦
- (٧) المرجع السابق ، ط ٢ ، ص ١٨ - ٢٠

الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي

محمد مصطفى بدوي

أود في هذه الكلمة أن ألقى كلمة متأنية ضد قصيدة «اللال» لشوقي . لقد اخترت هذه القصيدة بالذات لعدة أسباب منها أنها تمثل بعض جوانب من فن شوقي عبر تمثيل ، ومنها قصرها مما يسمح لنا هنا بالتركيز على كل جزء من أجزائها ، وبحول يتناوب بين الارتياح في هاوية التعميمات والأحكام المطلقة التي كثيرا ما يبردى فيها الحديث عن شعر شوقي . وأريد أن نظل في حديثنا على كتب من نص شوقي بحيث ترتبط تعليقاتنا ارتباطا وليفا بهذا النص فلاشك أن شوقي ، على الرغم من تلك المؤلفات المعقدة التي وضعت في دراسة شعره ، لا يزال بحاجة ماسة إلى من يتناول بالتفصيل شعره من حيث هو شعر أولا ، قبل أن يكون وليقة اجتماعية أو تاريخية أو فكرية . شوقي الذي سندرسه في هذه الكلمة هو إذن شوقي الشاعر ، لا شوقي شاعر الوطنية ، أو شاعر العروبة ، أو شاعر الخلافة ، أو شاعر الإسلام

ولأننا سنتناول قصيدة «اللال» بالتفصيل المفصل ينبغي لنا أن تكون القصيدة ماثلة أمامنا ولذلك لا بد من أن نورد هنا كاملة

- ١٠ - ومن صائر الدهر صبرى له شكا في الثلاثين شكوى (بيد)
١١ - فمشت ومشي برى أحلى كفى (حسين) ودهرى (يزيد)
١٢ - فليت حتى صحت المهور وفريت حتى صحت المود

نظم شوقي هذه القصيدة في مناسبة عيد ميلاده الثلاثين . لقد اتصرم عام آخر من عمره ، ومن ثم كان من الطبيعي أن يلقي الشاعر نظرة إلى الوراء ، ليرى حصيلة هذا العام ، بل ومقدار ما أنجزه في الثلاثين عاما التي مضت . إنه يشعر بأن تلك السنوات الخالية كانت جميعها من تخط واحد . بل إن إحساسه بأن حياته مرت كلها على وتيرة واحدة يدفعه إلى إسقاط هذه التمرة على الزمن ذاته ، فالزمن كله يمتص على وتيرة واحدة . الحياة كلها وتيرة ، والزمن لا يعمل أكثر من أن يكرر نفسه

- ١ - سرون فماف ودهر بهد لمعرك ماف الليالي جديد
٢ - أضاء لآدم هذا اللال فكيف نقول اللال الوليد
٣ - لقد عله الزمان القريب وعصى علينا الزمان البعيد
٤ - على صفحته حديث القرى وأيام (صباح) ودينا (نمود)
٥ - (طوبى) أهله بالفرقة (طوبى) مقفلة بالعصود
٦ - يزول بعض منه الصفا ويلى بعض منه الحديد
٧ - ومن صعب وهو جمل الليالي يسجد الليالي لها يسجد
٨ - يملون بأعنام قد عدت لي فليالت شعري عاذا تعود
٩ - لقد كنت في الأمس مالم نرد لعل أنت في اليوم مالا نريد

هذه هي القصيدة العامة التي يستهل الشاعر بها قصيدته ، قصيدة لا تتخلو من بعض الإيهام ، فلفظة «تعاد» تعني أن الدهر يرجع السنين لتناكها هي ، أو يجعلها ترجع إلينا كما رحلت عنا ، وهي تعني أيضا أن الدهر «يكبر» هذه السنين مثلاً بكبر. التلمذ درساً ليحفظه عن ظهر قلب . وعنى عن الذكر ما في المدلولين - وكلاهما مقصود - من صفة الرثابة والآلية . السبون تعود وتعاد ، لا تحمل في طياتها أي شيء جديد.

ولاشك أن الصيغة التي وردت بها هذه القصيدة العامة «سبون تعاد» لها دلالتها ، فالجملة اسمية إلا أنه ينبغي لنا أن نعتبر «سبون» ، لكونها بكرة ، خيراً لمتداً محدوف تقديره هي ، فلكي تكتمل الجملة ، أي نكي بنوعها مبتدؤها وحبرها ، ينبغي أن نراها على أنها مثلاً «هي سبون تعاد» وحذف المتداً هنا من شأنه - في نظرنا - أن يضربنا مباشرة ، وبدون أي تمهيد ، في قلب الموضوع باستبعاد كل ما ليس ضرورياً . وهو فصلاً عما يتبعه من الإيهام والتكرير بضئ من الكلام صفة المباشرة والفرامية . بل إن فيه أيضاً ما يوحى ، ولو من بعيد ، بملل «شاعر» مما يشغله منه ولا يجعله يكلف نفسه عناء كتابة جملة كاملة ذات مبتدأ وحبر . إذ لاجدوى من أي عناء في وجود آل متكرر ، وحياة لاجديد فيها ولا معنى . وليس «عبرة» «دهر بعيد» مجرد تكرار مرادف لعبارة «سبون تعاد» كما قد يبدو لأول وهلة ، بل المرغم من أن ما فيها من التكرار ينبغي لنا أن نؤكد فكرة تكرار الزمن ورتابته ، فالسبون تدل على الزمن لفظاً على حدة ، والدهر أكثر من مجرد الزمن ، إذ لا يحلوه سوى معانٍ تتعلق بالقضاء والتقدير وما يتحكم في عالم الفساد والتغير ، أي في «الحياة الدنيا» وهذه المعاني لكلمة الدهر مترددة لنا بوضوح وقوة فيما بعد في آخر القصيدة في البيتين العاشر والحادي عشر.

١٠ - ومن صابر الدهر صبري له شكاً في الثلاثين شكوى (ليد)

١١ - طمعت ومثل يرى نسق كافي (حسين) ودهري (ليد)

ونقسم الشاعر «لعمرك» في الشطر الثاني «لعمرك ما في الليالي جديد» لعله اختاره لقرب اللفظة من لفظة «عمر» الذي هو الموضوع المباشر للقصيدة ، أعني انصرام عام من عمر الشاعر وحلول عام جديد . هذا وقد وفق الشاعر في استخدام «الليالي» رمزاً للزمن حقاً إن لفظة «الليالي» تعبير شائع يفيد الزمن ، وهي هنا أشد موسيقية وشاعرية من لفظة أخرى كالزمن مثلاً ، غير أن اختيار «الليالي» مائدات للتصريح عن فكرة أنه لاجديد تحت الشمس إنما يمهّد السيل لمعنى البيت الثاني

«أصواء لآدم هذا للال فكيف تقول للال الوليد»

فالوقت هنا هو «الليل» والشاعر عارق في تأملاته في حياته و«بجاراته» ، وحيد في الكون ينظر إلى السماء ، فيجد فيها الللال . وطبعاً أنه في عيد ميلاده لاجدد في السماء الدنر الكامل ، وإنما يرى الللال الوليد ، أي يرى انمكاساً طناً العام من عمره

وكما أنه لاجديد في الليالي ، كذلك لاجديد في ذلك الللال الذي ينظر إلى الشاعر من عل . إنه هناك في السماء منذ بدء الخليقة : لقد أصاء لآدم ، ومن ثم «فكيف تقول الللال الوليد» والمفارقة بين قسم ذلك الجرم السماوي ، وبين جدالة مظهره هي جزء من سلسلة المفارقات التي تتألف منها القصيدة ، والتي تفسر ما في جو القصيدة من غم وحرر . وتشتاً المفارقة - أيضاً - من التعبير اللغوي ذاته الذي يصف تلك الظاهرة الكونية بأنها وليد . وكما توهمت من قبل ، تولدت صورة الللال الوليد على نحو طبيعي من الموقف الذي وجد الشاعر فيه نفسه ، أي ميلاد عام جديد في حياته . ولكن كما أنه من الخطأ البين افتراض وجود أي جدة «حقيقية» في الللال ، كذلك من الخطأ البين أن ينظر الشاعر أن هناك شيئاً جديداً ، حقاً ينتظره في عامه الجديد . إن إحساس الشاعر برتابة الحياة إحساس كامل مطلق . فالقمر الذي يصح له الآن هو نفس القمر الذي أصاء لآدم . وسجن يشبه الشاعر موقفه بموقف آدم إنما هو يرى نفسه كما لو كان آدم . بل إن إحساسه برتابة حياته ومثلها ، وبأنه يبطوها ، يجعله يشعر بأنه هو آدم

وليس الحياة البشرية في نظر الشاعر رتيبة فحسب ، وإنما هي أيضاً تافهة ضئيلة . فمن نستعبد القمر حين نحسب أيامنا ، أي حين نحسب زمناً الضئيل ، هل حين أن الزمن نفسه (الذي يرمز له القمر القديم الصامد) يتغير حيواتنا وأجبالنا البشرية بأكملها مجرد وحدات لحسابه

«نعد عليه الزمان القريب ونحصى علينا الزمان البعيد»

يفرق شوقي هنا بين البعد والإحصاء . فالعد غير الإحصاء . وقد بما قال الشاعر الخارث بن خالد الخزومي مخاطباً ليلاه (الأعاني - طبعة القاهرة : ١٩٢٩ - ج ٣ ص ٣٣٣) .

صديق ذنبا واحدا ما جنيت علي وما أحصى ذنوبكم هذا

فانعد بلائم زمنا القريب ، كما يلائم الإحصاء تلك الخقب الشاسعة من الزمان البعيد ، إذ إن مجال الإحصاء هو الكثرة الكثيرة والأعداد المائلة . واستخدام الطباق في «الزمان القريب» و«الزمان البعيد» ليس من باب التبعيض فقط ، وإنما هو ظاهرة أساسية يقوم عليها بناء القصيدة ، فالمقابلة بين الزمان القريب ، أي الزمان البشري القصير العابر ، وبين الزمان البعيد ، أي الزمان الكوني الشاسع تلك المقابلة التي شأنت عن وقرع الشاعر بالليل وحيدا إزاء الكون إنما يطورها شوقي على نحو رائع فيعرف عليها سلسلة من التتبعات الموسيقية في الأبيات التالية .

- ٤ - على صفحة حديث القري وأيهام «عاد» و«دنيا» (نمود)
 - ٥ - «طبية» آهله بالفلوك (طبية) مقفلة بالصمد
 - ٦ - يقول يحضر مناه الصفا ويغنى بهجته مناه الحبيب
 - ٧ - ومن عجب وهو جد القبال يسجد قسبان لها يسجد
- بقابل الشاعر بين صمود القمر الأرضي وبين ما في تاريخ البشرية من أحداث هائلة متسيرة .

« على صفحته حديث القرى »

وواضح مافي هذه العبارة من جناس ، فالصفحة هي سطح الشيء ، وهي أيضا صفحة الكتاب . ويعتبر الشاعر سطح القمر صفحة سطر عليها تاريخ البشرية ، وهي صورة مرتبطة ارتباطا عضويا بما جاء فيها من أن القمر يحصى على البشرية الزمان القميد ، ولذلك فهو يدون ما يحصى على صفحته . وحين يفصل الشاعر القرى والحصارات للسطر تاريخها على وجه القمر ، تجلده يذكر أسماء مدن وحصارات مشحونة بالإيماءات العاطفية : منها الجاهل والإسلامي ومنها الفرعوني ، أسماء من القرآن الكريم أو من تاريخ مصر القديم ، « أيام (عاد) وديا (نعمود) » ولا تفتق كلمة « أيام » الزمن فقط ، وإنما هي تذكرنا بأيام العرب ، أي الحروب والمعارك ، وما إلى ذلك ، مما يقوم عليه التاريخ في مفهوم العرب القديم . كذلك توحى لفظة « دنيا » بالجهد والعظمة في هذه الحياة . وكثيرا ماورد اسمها فيلقى عاد ونعمود معا في شعر القدماء ، مثل الأعشى وطرفة وزهير ، وهما يرمزان إلى المجد الغابر وزوال كل عظمة وحبروت . وتدل « عاد » أيضا على ما هو قديم ، وما يتنسج إلى فجر تاريخ البشرية ، كما في عبارة (من عهد عاد) . لذلك كان ذكر عاد نمرًا طبيعيًا مهَّد له ذكر آدم في البيت الثاني . ويرد ذكر عاد ونعمود معا في القرآن الكريم ، عبرة لكل من طمى وفسد نتيجة بالحرره من جهد وحبروت في هذه الدنيا . في سورة « القمر » مثلا نجد هذه الآيات

« ألم تركب فعل ركب عاد (٦) إرم ذات الجوارح (٧) التي لم يخلق مثلها في البلاد (٨) ونعمود الذين جاوزوا الصحراء بالواد (٩) وفرعون ذي الأوتاد (١٠) »

وللاحظ أن أبرز عنصر في هذا الوصف هو روعة العبارة والمهندسة « إرم ذات الجوارح » . ولعل هذا يفسر لنا لماذا كان انتقال شوق من عاد ونعمود إلى طيبة بالذات ، عاصمة مصر الفرعونية آثارها الرائعة ، انتقالا طبيعيا للعابة

لقد مضت عاد ونعمود إلى غير رجعة ولم تخلفا أي أثر محسوس . أما طيبة ، التي كانت آهلة بالملوك يوما من الأيام ، فقد أصبحت لأن بقعة مقفرة في صعيد مصر يراها الجميع . إن المقابلة بين الاثنين واضحة جدا ، وواضح أيضا مقدار المقابلة بين طيبة الأسى ، مملوكتها ومهددها ، وطيبة اليوم بالصعيد ، والصعيد في دهن القاهرة أيام شوق مرتبط بالتحلف والعمر والجهل والحياة البدائية . إن جميع الإنجازات البشرية ، وكل محمد ديوى مصيره العدم والسيان ، على حين أن القمر لا يزال صامدا لا يتحول ضوءه ولا يزول

« يزول ببعض سنه الصفا ويغنى ببعض سنه الحديد »
وكلمتا « الصفا » و« الحديد » - على الرغم من ورودهما معا في تراثا الشعرى - عند أي المتاهة مثلا

وأي نسج ينفوت الصفا إذا كان يمل الصفا والحديد .
(ديوان أي المتاهة : تحقيق شيخو ١٧ / ١٨)

هاتان الكلمتان لأنها تحيطان مباشرة ، بعد الإشارة إلى طيبة في البيت السابق (ولأنها إذا تذكرنا ولع شوق بأثار مصر لفرعونية) ، توحيان بآثار الإنسان أو بما يحلفه من مصنوعات من الحجر والحديد ، وهي آثار عالها إلى الزوال والفساد والنفاء

كذلك تذكرنا كلمة « الصفا » بجبل الصفا في مكة المكرمة وبمراسم الحج . ولما كان جبل الصفا لا يكاد يعلو على سطح الأرض فإنه بذلك يشهد بقوة الزمن في تمرية الحجر وإبادته . وللاحظ التوازن في هذا البيت

يزول ببعض سنه الصفا ويغنى ببعض سنه الحديد

وفي البيت السابق

(وطيبة) آهلة بالملوك (وطيبة) مقفرة بالصعيد

وإن كان التوازن مختلفا في الحالتين : فهو توازن طباق في البيت السابق ، وفي البيت اللاحق توازن قواز واطراد . وتكشف لنا آخر عبارة للشاعر في وصف القمر مقدار دهشة وحيرة إزاء طبيعة الزمن المتناقضة

« ومن عجب وهو جذا الليل بسببه الليل لما يجيد »

« فالقمر يسجل بداية حياة الإنسان ولكنه أيضا يسجل تطوره ومسيرة حتى الموت . فهو إذن يشير إلى الحياة ويشير إلى الموت معا ، إنه يجت مايلد . أما صورة الأب أو الجد الذي يبد أولاده فأغلب الظن أن مصدرها الأسطورة البرنابية القديمة التي تمثل « كرونوس » ، أي الزمن ، في هيئة رجل يلتهم أولاده . ولعل شوق أثناء إقامته في أوروبا رأى نسخة من لوحة المصور الأسباني الشهير « جوريا » التي يصور فيها « كرونوس » وهو يلتهم أولاده فتركت في نفسه أثرا عميقا . وجدير بالذكر أن صياغة شوق يتردد فيها صدى من التراث الشعري العربي ، وبالأذات من قول جميل بثينة « ولا حيا فيها بيد بيد » ويحفلنا هنا المصنوع تقابل ، ولو على نحو لاشعوري ، بين عالم (جميل) الذي يقهر الحب فيه الزمن والموت ، وبين عالم (شوق) الذي سمته الزوال ، ويتقلب فيه الزمن على كل شيء ، إنه عالم يتسم بالموت والعقم والحطب ، وهذا يؤدي بنا إلى القسم الثاني من القصيدة

...

في هذا القسم الثاني ينتقل الشاعر من العام إلى الخاص ، أي من مفهوم الزمن ومن الحلال في السماء إلى عيد ميلاده هو . فبدلا من المسير التي ترد في القصيدة العامة في مطلع القصيدة نجد ستة وأحادة بالذات ، هي السنة الجديدة في عمر الشاعر ، وبماطيا قائلا :

أ- يقولون يا عام قد عدت لي فيليت شعري مجالا لعمود
في هذا الكلام أيضا صدى عذات لمطلع قصيدة « المنى » المشهورة في حجاز « ككهور »

عيد بأية حال عدت يا عيد بما معنى ثم لأمر فيك تجد

ومعنى هذا ان حاشا ان يحاط به في علمه - بحرفه حروف
الحكاية في الأقسام الخاصة ولا يحاط به في غيره من غير
الاحاطة في العامة - وهذا يدور ودفع لتعريفه في علمه وحده
لاسا في الفهم - مما أدى في هذه الامور في حيرة الشاعر -
المرس ذاته من تناقض - والبيت الأخير في القسم الأول من القصيدة
يسمى بالثاني كما يسمى بها أول بيت في هذه القسم - ويدل ذلك بولف
هذا القسم شكلا شبه دائري - كذلك يبدأ القسم الثاني بمحاكاة العام
الحديد كما يبدأ القسم الأول بالقضية العامة عن السبي - وفي القسم
الثاني يفصح الشاعر عن الأسباب الشخصية الى حفرته عن إصداق
حكمه العام في القسم الأول - وهكذا فالقصيدة في بصرها تنمو معديا
وتتقدم وتقدم على نحو واضح طبيعي لا افعال فيه - ولا تنس
الثاني لما أمكن ان يعرف تلك المعلومات الخاصة حياة الشاعر - ولا ان
يعلم ان المناسبة هي عيد ميلاد الشاعر - بل ان يكون - في هذه السجيل
المقتضب - ان بين مدى تلازم أحوال القصيدة وبلاحيها - وتقدمها
على حد وثيق - وأن يوضح كيف تتولد الاحاسيس من هذه المعنى من
عصر في مسج يدع محكم - وكيف ترصد كل صورة بعينه عن
طريق علاقات وإحداثيات - واصبحت كآلة وحيدة - ومن سابع
حين يقول إنسان بذلك المعنى الكلي بالقياسه لا بعد ان سمع قوله
حين البيت الأخير

ومع ما في القصيدة من مشاعر وأحاسيس شخصية لا من شدت
في أنها تعبر أيضا عنصرا لأشخصيا واضحا . ودبلا قويا على رغبة
الشاعر في القرار عما هو شخصي تحت . فصلا عن محاولة الشاعر
تسم مشاعره . كما رأينا آنفا . هناك العنوان الذي وضعه
للقصيدة « الحلال » . ولتذكر أن القصيدة وردت في الجزء الثاني
من الشوقيات تحت عنوان « باب الوصف » . إذن يبدو أن الشاعر
يريد أن يوضح بأنه لم يفعل أكثر من أنه وضع قصيدة وصفية خالصة
عن الحلال . وهذا شيء غريب ، لاسيما إن أخذنا في الاعتبار أن
القصيدة في جوهرها تدور حول الشاعر ذاته ، حول قنوطه وحيرته
وعدم تحقيق آماله وطموحه ، وحول مشاعره إزاء دلالة الزمن
وجدوى الجهد البشري . كذلك يعتمد الشاعر - كما رأينا - على
التراث الشعري العربي فيسند منه الكثير لفظا ومعنى
وإشارات إلى القرآن الكريم وإلى الشعر العربي والتاريخ الإسلامي إما
في إشارات من شأنها أن تضعه في سياق تراث بالذات ، وعلى من
الذكر أن يحو الفرد إلى لغة الجماعة ورموزها ومصطلحاتها يعنى عنه
عما يجعله شعر بالأمم والطمانينة . وعما يتعاضد به التوتر والتأزم

أما من ناحية الأسلوب هي القصيدة الكثير من الصفات التي من شأنها أن تكبح جماح عاطفة الشاعر . وتجعله يتحكم في انفعالاته صفات شكلية مثل التوازن والتوازي في العبارة والتركيب (انظر البيت الثالث والخامس والسادس والسابع والتاسع والثاني عشر) مثل التكرار والتزويق (انظر البيت الثاني والثالث والخامس والسادس والسابع والثاني عشر) . ناهيك عن موسيقى القصيدة .

وعلى الرغم من أن الذي دفع الشاعر إلى نظم هذه القصيدة هو وقوعه الخالص ، أو ظروفه الخاصة ، فإنه جدير بالذكر أن شوق يبدأ بأن يعرض لنا قصة عامة ولا يتعرض لموضعه الخاص إلا في القسم الثاني من القصيدة . فالإنحاء الذي نحرك به القصيدة من العام إلى الخاص ومع ذلك من الخطأ أن نستنتج من ذلك أن القصيدة يعمرها الانفعال أو عاطفة عائدة بصحة شوق هو أنه يحاول تعميم مشاعره لشخصه وهو حين يصدر حكمه على الإنسان ووضعه يصعب عدمه . بما يعبر في نفس الوقت عن قوة للحياة . هي في جوهرها رؤيته الشخصية . وهذه الظاهره بطائر كثيرة في الشعر العربي وغير العربي على حد سواء .

27

وهل هناك من هو لرحف إحساسا عوسقي الشعر العربي من شوقي ؟
كل هذه الأمور جعلت قصيدة - الحلال - على الرغم مما يحويه من
نظرة شخصية للحياة - تنصف بالاشخصية والاتزان والتعقل -
وهذه صفات ينسبها القاص الكلاسيكي .

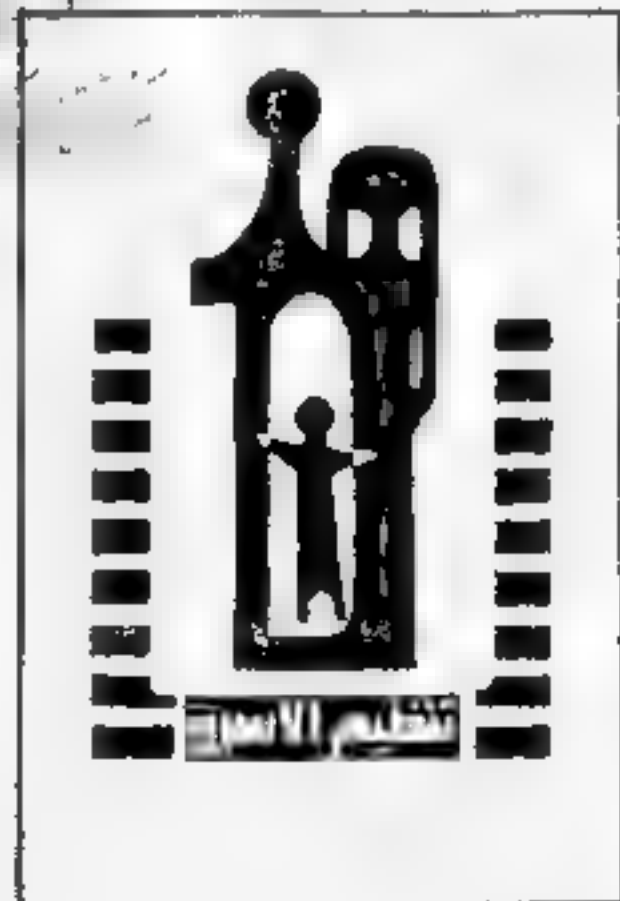
ولا يقل كلاسيكية ما عدد عبد شوقي من مرعه إلى رؤية الإنسان
في سياق عريض شامع من برص إلى نطاق التاريخ البشري
بأكمله . وهي مرعه تظهر في ما به من صفاته ، ومن شأها التقليل
من حدة العصر المردى - حتى - كما ما هو عام وثابت في
لا .

لقد قلب في مسهل حديثي إن هناك ما لا يحصى من الكتب
والمطالعات التي وصفت في دراسة شوقي ولكن يبدو أن المرى
عذولاب لتحليل شعره على نحو مفصل دقيق كما حاول في هذه
الكلمة . وإنما نأمل أن يكون هذه الكلمة التي قصرت الحديث فيها
على قصده واحدة لشوقي - قصيدة قصيره وغير معروفة نسبيا - قد
أقمت بعضا على الأقل ضرورة تطبيق هذا المسح بقدر التفصيل
على صفات شوقي الكبرى ومطلوالة الناحية

عظيم الأسرة ..

من أجل ضبحة أفضل للأم
وأعياء أفضل للأب

مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للاستعلامات



توازن البناء في شعر شوقي

«نموذج تطبيقي»

محمود الربيعي

١

دخل شعر شوقي بيوت الناس قبل أن يدخلها الراديو والتلفزيون ، وحقق في نفوس الكثيرين أثراً عميقاً كان يتولاه أفراد الأسرة المتعلمة ، - حتى في أعماق الريف - جيلاً بعد جيل . وكنا على عهد الطلب - حين سمع إعجاباً بشعر شوقي من شخص لا يستطيع له تعللاً - نقول : « هذا إعجاب أسرى » . أما سمعة شوقي الشاعر في العالم العربي ، من غربه إلى شرقه - فلم يظهر بها شاعر آخر في العصر الحديث . وكان الإعجاب بشوقي يختلط في نفوس الكثيرين بإعجابهم بالزعماء السياسيين ، وبالأحزاب الشعبية ، أي أنه - في جانب كبير منه - كان إعجاباً ظم عن طريق « العلوي » ، لا عن طريق المعرفة الحقة ، أو البصر السليم . وهو من ثم يمكن أن يطرح دون مبدم . ولكن هذا الإعجاب أصبح - عن طريق انتقال الثقافة في مجتمع الأميين - حقيقة مادية واضحة غير قابلة للمناقشة ، فضلاً عن طوبى للرد ، وانتقل إلى معاهد العلم ، وتجمعات المثقفين ، وبقيت محاولة الفحص والتعليل عزيزة المثال ، لا تستطيعها الأغلبية الساحقة ، ولا تجرؤ عليها الأقلية النادرة . وكان هذا الموقف دليلاً قوياً على أن ثمة خللاً في المواقع الأدبية ، إذ بدون الفحص المقتدر ، والقبول للعلل ، أو الرضا للعلل ، تبقى الحال ، في أمور الأدب وغيره من جوانب الحياة ، معقدة ، الأمر الذي لا يمكن معه تحقيق نهضة حقيقية على الإطلاق .

فيه مطبورة تحت ركاب من العصب ، والشتائم ، والسخرية ، والتهكم ، ولكنها أمور لا تدخل في صميم النقد ، بل هي أقرب ما تكون إلى « شفاء الغليل »^(١)

لقد كانت واحدة من المحرمات المرة لكل ذلك أن وردنا « الهويل المصحف » الذي أصبح - حتى هذه اللحظة - يحتل مكانة - لدى القارئ العادي - أرفع من مكانة « النقد الأدبي الحقيقي » . لقد هيمت المسألة على أنها « معركة » (وإن كانت معركة من طرف واحد) إذ لم يشارك فيها شوقي بكلمة واحدة مكتوبة) ، وتلتها « معارك » أخرى طاحنة في تاريخ النقد العربي الحديث وقد

ورسوخ هذا الإعجاب غير للعلل على هذا النحو هو السبب - عندي - في أن العقاد حين رفض شعر شوقي جاء رفضه عيباً (وأحسني أن أقول : عصبياً) . لقد كان تشبه بالطاقة المضغوطة التي حرمت الشمس العظيم طويلاً فتصجرت كالثقبلة . كان العقاد يريد أن يستخدم أسلوب « العنف الثوري » في محال ليس العنف الثوري هو السبيل الملائم للإصلاح عظم وأفاته والذي يستعرض كتاب « الديوان » للعقاد والمأرق يجد أن معجم « الإصلاح الثوري » يتردد فيه بدرجة عالية : تحطيم الأسماء ، وإزالة الخطام ، والده على أساس جديد مصف .. الخ ، كما يجد أن « الفرائد » النقدية العظيمة

أصبحت هذه «المعاني» هدفاً في ذاتها - وصانع الهدف الحقيقي في طريقه - وأصبحت الإثارة هي اللطاف المسير للتحالف الأدبي .
«لدى هو» - في الأصل - فرع لاحتلاف الرؤية والمكر . وهو أمر صحي بطبيعته متى مورس على وجهه الصحيح . ولكن الحق العام - كما قلت - كان جو «هناج» في شئ التواحي - ولا يحب أن نال الأدب منه أقوى نصيب

على أن تطور الحياة الأدبية ، واستحدثت ما يسمى بمناهج النقد لأدبي ، لم يغفل من الوضوح الصار الذي انتهى إليه حال تناول الأدبي ، ولا يزال أمر «الأدبي» لا «الدرس» الأدبي هو لطاف الدلب على حبات النقدية - إن «المناقشة» الأدبية عادة تتحول في أبعادها سرعة إلى «معركة» أدبية ، يسعى فيها الموضوع الأصل ، وتكاد الاتهامات الحارحة المشية ، كل هذا باسم الأدب ! ومن مظاهر ذلك أننا عادة نسي «القصة المطروحة» . ونتجه فوراً إلى «بنة» الشخص «ودواصه» ، و«المثيرات المحركة» ، وما إلى ذلك ، وقد تتجاوز ذلك مرمى بالتهم من «رجعية» ، «وتقدمية» ، «وسوء نية» ، وتصل المسألة أحياناً - حسب الأحوال - حد التشكيك في حب الوطن ، بل التشكيك في العقيدة ، كل هذا - وبالعجب - في مناقشات في النقد الأدبي

كان لاستيراد المناهج الأدبية ضرر آخر معرق لا يقل للدمار عن الضرر الذي تحدثت عنه (وسألزم نفسي فيما يحصل من الأمر بشعر شوقي) وهو أن الدارسين سرعان ما تقدموا إلى إنتاج شوقي في الشعر الغنائي والمسرحي يقيسون قيمته طبقاً لما لديهم من معلومات عن هذه المناهج ولم تكن نتيجة ذلك - إذا استحضرت ما كتب عن شوقي ، وما أكثره - في صالح الدرس الأدبي على الإطلاق ، فكثير مما كتب كان من شخص شوقي لا عن شعره ، وكثير منه كان من «موضوعات» شعر شوقي لا عن شعره ، فقرأنا من «العروبة» ، «والإسلام» و«السياسة» ، ولم نقرأ عن «الشعر» ، وكثير منه كان من دلالة شعر شوقي على شخصيته (وهذه هي القوة التي استخدمها العقاد ومن بعده في النظر في شعر شوقي) ، وقد زحفت إلى شعر شوقي حتى التصيحات الأحدث : الأسلوبية ، والبديوية وما أشبه ، وكان من نتيجة ذلك كله أن حوكم شوقي بمحاكمة غير عادلة ، لقد أعادوه إلى «محبرة الدراسة» ، ولقنوه درساً في كيفية كتابة الشعر ، ولأنزل عما قبل في مسرح شوقي ، وكيف أنه «غنائي» وليس «درامياً» ، ومن أنه «قطع مجزعة» ، ومن أنه ضد للشاعر الشعبية .. الخ^(١) . لقد ظن إلى شوقي على أنه أقل من أن يفهم في أصول فنّه ما يمكن أن يفهمه «عميد» في الجامعة بعد رسالة «ماجستير» ! ومتى ؟ في زمن يعلم فيه الكفاية ، من ذوي النظر ، المستوى الحقيقي لثقل هذه الرسائل ، وللمدى الحقيقي «لعلم» أصحابها . فقد وصلنا إلى الحالة التي تقول فيها إن شوقي إذا لم يكتب

على الطريقة التي قدراها «علائ» أو «علائ» من المنحصرين في المسرح (حسب قوسهم) من الدارسين لأنهم قد أصبح كلامه لا قيمة له . ويسعى أن يطرح - وهؤلاء لم يكتفوا حاطهم ببساطة مثقفة النظر في فهم محملة أخرى لهم شوقي - وركنوا إلى كتابهم مدى انتهى وراءه سطو من مرجح - فقد علم نصيبه واستراحوا إلى محاكمة مسرح شوقي طغافاً لذلك^(٢)

وهكذا انتهى بنا الخال إلى طريق مغلق في درس شعر شوقي . وفي تقديره والحكم عليه - وقد أرفقنا هذا الطريق المنعق في نهاية عجيب - هي ناحية تقول إن شوقي شاعر العرب والإسلام . وهو أهم الشعراء . ومن ناحية أخرى تقول - هو الشاعر الذي لا يدرك من أصوله ما يدركه متحرج «متوسط الحال» . بعد رسالة «متوسطة الحال» ليحصل بها على الماجستير ! فهل نة دليل أقوى من هذا الدليل على حالة الاضطراب «والتشويش» التي وصلت إليها في أمر النظر في شعر شوقي ؟

إن الدورة قد اكتملت ، والحلقة الصماء قد أحكم طرفاها . ولابد من مخرج . وعندى أن المخرج الملالم الوحيد هو العودة إلى نصوص شعر شوقي ، والبدء بها ، وطرح كل «أفكار مسبقة» . ينبغي أن ننظر في هذا الشعر مبرئين من المشاعر المتوارثة المتعارفة إلى شوقي أو غيره ، ومبرئين حتى من الانحياز إلى ما يحب أن يكونه شوقي من أنه شاعر الأمة العربية والأمة الإسلامية^(٣) ومبرئين كذلك من الاعتقاد بأن نة موضوعات مهمة في الشعر . وموضوعات غير مهمة ، ومبرئين من «عقدة النفس» التي تروى نموذج الكمال فيما يكتبه الغربيون عن أصول الفن^(٤)

فإذا وجدنا أنفسنا وحدها لوحة أمام النص فحسبنا في ذاته . بصفته بناء لغوياً خاصاً ، يلفى إلى معان بعيدا . ويتخذ له موضوعاً من داخل تركيبه ، يتفرع عن رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسي ، أو الاجتماعي ، فكيف من مناهات تاه فيها الباحثون عن موقف الشاعر السياسي والاجتماعي ، مسجلين على أنفسهم سداجة للنظرة و«هريقها» ، وعمق الفن واتساع مداه

ونحتاج لحسن النص إلى عدة الناقد الأساسية ، وهي القدرة على فهم «رؤية» الفنان ، وعقد حوار معها ، وتقديرها حتى قدرها وعدة الناقد هي «موهبة» «مواهب» كلمة لا يمكن تعريفها على وجه الدقة ، وإن أمكن تقريب معناها ، فالذي لم يخفقه الله بموهبة الناقد لا يمكن أن يصير ناقدًا على الإطلاق . ودعى أقرب معنى «الموهبة» كما أفهمه فأقول - إنها الحب العفوي لهذا الشيء الخالد الجميل العظيم الذي هو «الأدب» ، والاعتقاد المراسح في ضرورته جعل «الناس» «ناساً» بالمعنى الصحيح . والدارس إذا لم يسأ على اعتقاد ذلك فن الخير له ألا يشتغل في نظري بالنقد على الإطلاق^(٥) على أن الموهبة وحدها لا تصح «ناقدًا» ولا يمكن أن يستج نفاذاً المقدير على كتابة مقالته بقدره جيدة . وست في حجة لي

أقول بأن الذي يصح للموهبة في «حالة عمل» هو «الثقافة»
وه «الثقافة» كلمة غامضة أخرى محتاج معناها إلى تعريف . وعندى
أن ثقافة الناقد هي خبرته الحاصلة من الاطلاع المنظم على أكبر قدر
ممكّن من الأعمال الإبداعية والتفدية ، وإنتاج الفكر الشرى في عبر
الأدب والنقد ، ثم هواميه . ونأملاته . واحتكاكه بالناس
والأشياء ، وأسماؤه . الخ ، وبما به أخرى ثقافة الناقد هي رؤيته
الحاصلة مما اكتسبه في حياته من نظر وبصر وقدرة على التحليل ،
والتركيب والاستنتاج .

ومن علامات هذا الصرب من الثقافة أنه يعلى عن نفسه ،
ولكن على نحو غير مباشر . وهو غير «كثيرة للعلوم» التي
لا يستطيع صاحبها تأجيل الإعلان عنها هو بلثة الكلام على هذا
العمل الأدبي أو ذلك .

وشعر شوق محتاج إلى مصاهر جهود النقاد الموهوبين المثقفين من
أبناء هذه الأمة ، الذين يتعاطفون مع الفن الشعري ، لأمع شخص
شوق ، والذين يحبون الشعر ، ويمتقدون أنه ضرورة حياة ،
ويتفكرون على مهمة إيصال صورة الشعر ، في الماضي والحاضر .
صحيحة إلى الأجيال القادمة .

ولست أزعج - والعباد بالله - أن ما أقدمه هنا من قراءة
لفصيدة «ليان» لشوق يدخل في هذا الباب ، أو يحقق شيئا ذا خطر
بما أشرت إليه ، وإعما أقول إن روعا قريبا من نوع محاولتي ينبغي أن
يتكرر ، وذلك حتى نثبت في أذهان الناس حب الوقوف عند
الشعر ، ونقرأ معهم - ولا أقول لهم - مما أكتبه قد لا يمكنهم
القضاء . وهذا من تقديم هذه القراءة أن أذكر غيري أن يقدم
قصائد أخرى بطريقته الخاصة في القراءة ، وأن يهدي إلى القارئ
المتعطش نموذجاً في القراءة أصل من النموذج الذي أقدمه . ويجعل
إلى أن القارئ ملّ الإشارات العامة الغامضة المبهمة ، كما ملّ
الإشارات المتعالية إلى الفلسفات ، والمذاهب ، والمدارس ، وأنصح
في حاجة ماسة إلى النموذج التطبيقي . وأنا على يقين من أن تراكم
نماذج القراءة - حتى على حوكمتي - والإصلاح بها على ذهن القارئ
سينتج الطريقة بما إلى أن ثمة شيئاً رائعا . ومفيدا وممتعا ، في الشعر
لا يستقيم بدونه أمر الحياة .

أما إذا لم تتم مثل هذه الدعوة إلى قراءة «النص الشوق» .
وبقينا ندور في فلك أنه شاعر الأمة ، وأمير الشعراء ، أو الشاعر
الذي السطحي التقديري الذي لا يعرف أصول فنه ، فيبقى شوق
في حياته كالشبح ، الذي يتحدث الناس جميعاً عنه دون أن يكون
واحد منهم قادراً على وصفه بعبارة كيانه ملموساً من لحم ودم .

ليان^(١٧)

١ - شغز من شوق الغيور لهيئة
والنسيبلى يلمحظهن سعيته

- ٢ - الفجرات وتلقنن رمية
بمعدن بيني الفلوع مبيته
- ٣ - الساعيات الموقظني يلهوي
المشروبات به و كئت سبيته
- ٤ - القلائد يثابت فير جاني
لويل فليرو موزيد إضليلته
- ٥ - الشروعات الهذبة لئلا ظف
يحيي السطمين بظرة وبسبته
- ٦ - السبيجات على سواه منطوي
نفساً على سواهاش كسبيته
- ٧ - ر أغز أكل من مفا بكفيتها
هلفت فحاجرة فير وعيلته
- ٨ - نيسا ذللة وفيه كسبة
ببين لفلنا الخطار خط سبته
- ٩ - النسيبيل من الجداول يذو
والأم من غفر الحمال قوله
- ١ - ين فلت بئلا الجمال ضلها
لأن الجفان براحتي فسلته
- ١١ - دخل الكنيسة فارتقت فلم يطل
لألت ذون غريبو لرحمتته
- ١٢ - فازو ضلها وأغز من ناهرا
حال من السيد الملاح مرفته
- ١٣ - فصرلت لنفعا إلى الراب
وغمسنتهن لسانه فافرته
- ١٤ - فسفى إلى ولين أذن جود
ولمت غلبه خباله فسلته
- ١٥ - فذ جاء من بحر الجفون ضالها
وليت من بحر النيران فيلته
- ١٦ - لنا هفرت به على حرم الهدي
لاجر السفلو وليلها فنبته
- ١٧ - فالت روى نعيم اليان فقلت بل
ألق السبلا سألهمكم نسمته
- ١٨ - نفع لها بشربو وسودو
لنسان وأعظم المتفارق مبيته
- ١٩ - من كل غالي القدر من أعلام
لتهلل الفضى إذا سبيته
- ٢٠ - حلى الحبة لا القديم يؤوده
جفنا ولا غلبا الجفند يفلته
- ٢١ - وعلى السبد الفهم من آله
خلق بين جلالة ونهوته
- ٢٢ - في كل زببة وكل قزوة
ببز قفراح في الشربو لمبته
- ٢٣ - أملت أكي العلم خلة رؤيهم
ثم لئلت إلى البيلا بكفته

- ٢٤ - نَبَاتٌ وَالْجَلْدُ اخْتِرَاعٌ لَهُ لَمْ
يُوسَمَ مَا زَيْسُ بِهِمَا مَلَكُوتُهُ
٢٥ - هُوَ جِزْوَةٌ فِي الْخَنْزِيرِ غَيْرُ مَرْوُوفَةٍ
وَدِرَا الْجِرَاعَةِ وَالْحَجَبِي «يَبْرُوتُهُ»
٢٦ - مَيْكُ الْهَبَابِ الشَّمُّ سُلْطَانُ الْقُرَى
فَإِذَا الشَّعَابُ غُرُوشُهُ وَتَحْفُوتُهُ
٢٧ - مَنِيَّةُ شَاطِرٍ الْجَلَالُ الْكَابِرُ
الْأَلَةُ نَبِيخَتُهُ وَمَنْوُوتُهُ^(١)
٢٨ - وَالْأَلَقُ الْفَرْدُ انْتَهَتْ أَوْصَالُهُ
لَمْ يَزِدْ قَلْبَالِي لَمْ يَزِدْ
٢٩ - جَمَلٌ عَلَى أَذْوَابٍ يُنَوَّى صَبَفٌ
وَيَسْتَأْوِي بِبُذِّ الْقُرَى جَبْرُوتُهُ
٣٠ - أَنَهَى مِنَ الْقُرَى الْكَرِيمِ مَرْوُوفَةٌ
وَالَّذِي مِنْ عَطَلِ الْحُورِ مَرْوُوتُهُ^(٢)
٣١ - يُنَاطِي رَوَابِيهِ عَلَى كَافُورِهَا
يَبْتَذِرُ الْبُهَامَ لَهَيْبَتِهِ وَقَبِيضَتِهِ
٣٢ - وَكَأَنَّ أَهْلَامَ السَّيَابِ رَمُوفَةٌ
وَكَأَنَّ أَخْلَامَ الْكَمَابِ نَبِيْوتُهُ
٣٣ - وَكَأَنَّ زَيْفَانِ السَّيَابِ رَيْسَانَتُهُ
يَسُرُّ السُّرُورَ بِمَجْرُودَةٍ وَيَسْفُوتُهُ
٣٤ - وَكَأَنَّ الْغَدَاءَ الْغَوَامِدُ بَيْتُهُ
وَتَكُنُّ الْقِسْرَاتُ الْمَوَاسِدُ قِيُوتُهُ
٣٥ - وَكَأَنَّ خَشْنَ قَلْعٍ فِي أَذْوَابِهَا
مِنْ الْمَحَابِرِ فَهَوْرَةٌ وَخَفُوتُهُ
٣٦ - وَكَأَنَّ مَسَاءَ هُمَا وَجُورُ نَجَبِيهِ
وَمِنْ الْمَرْوُوسِ نَبِيْنَتُهُ وَنَهْيَتُهُ
٣٧ - رُحْمَاءُ نَبَاتٍ وَأَهْلُ نَبِيْنَتِهِ
نَبَاتٌ فِي سَابِيْكَتِهِ عَطْفَتُهُ
٣٨ - لَمْ يَزِدْ رَأْسِي إِنْ بَاتَكُمْ وَلَمْ يَزِدْكُمْ
شَرَفًا عَلَى الشَّرَفِ الْهَبِي أُولَئِكَ
٣٩ - نَاجُ النِّبَاةِ فِي رَفِيعِ زُرُوبِكُمْ
لَمْ يَزِدْ نَزْلُهُ وَلَا يَسْفُوتُهُ
٤٠ - «نُومِي» عَذْرُ الرِّقِ حَزْنُ الْوَالِدِ
لَا الْكَلْبُ يَزِيْنُهُ وَلَا طَافُوتُهُ^(٣)
٤١ - أَنْتُمْ وَمَا بَيْنَكُمْ إِذَا أُنْخَبِتُوا
كَأَنَّكُمْ أَكْمَلُ جِنْدٍ مَوْفُوتُهُ
٤٢ - هُوَ حَزْرَةُ الْأَمَامِ فِيهِ وَكُنْكُمْ
أَمَانَةٌ فِي قَلْبِهِ وَسَيُوتُهُ

٣

تبدأ القصيدة بـ «نبت» «صوت» «شدة» «تمثل في ذلك الحرف
المشد في كلمة «السحر» من البيت الأول
السحر في سود العيون لهته واليايل يلحظهم سقيته

«هي» «مادة» متحدة «تعلن» عن أن الشاعر سمحت قصيدته من
«صحر» «وسبغ» طرفها كما بعد الطريق الحلي بواسطة «التمحير»
حتى مستوى عملا «كلاسيكا» «موجيا» «مبا على نحو هندسي»
منطقي «يشتمل على بدايه» «ووسط» «ونهاية» كما يشتمل على روي
وأروعه «وله معيار» «مكتمل الأركان» «يصاغ في موسيقى متدرجة»
مستوية وموجية «صاعده وهابطة» «يشبه عمل البحات» «ويشبه
عمل الرسام» «ويشبه العابة الطبيعية» «ويشبه البحر» «ويشبه الجبال
دات الأحاديد» «أو عبارة تعني عن كل هذا» «يشبه الحياة»

وتصنعنا كلمة الافتتاح «السحر» منذ البداية في حالة من
المنق والموص «والطلع» «والخوف» «وكل ما إلى ذلك من
أنواع» «علم اليقين» «وتوقع الخوارق» «وقد واجهنا الشاعر بهذه
الكلمة» «أو بهذه القيمة اللغوية» «منذ البداية» «ودلت حتى تقع في
أسرها» «ورعا قلت في «صحرها»» «ثم لم يلبث أن ربطها ربطا
وثيقا بالبراد (من سود العيون)» «فإن لنا أنه ليس السحر
محسب» «بل السحر الحاصل من «سود العيون» (وهل يراد منا أن
تقع في أسر حديد هو أسر «السحر الأسود» ١٩) «ولا بد أن تكون
النتيجة المتوقعة أن أثر هذا «السحر» في النفس أثر لا يمكن أن
يقاوم» «إنه يصح النفس في حالة «فقدان سيطرة» «ويحيى النظر
الثاني من البيت كاشفا بطريقة لاخفاء فيها من «فقدان السيطرة»
هذا» «وذلك عن طريق «الاطراد والتجانس»» «فإذا كان «السحر
من سود العيون» «يفقدنا السيطرة على النفس فإن «البابل» «والخمر
الحلوة» «تفعل بنا الشيء ذاته» «أو قل تصاحب الإحساس «بالسحر
من سود العيون» «وتوازن» «معه» «وتتجانس»»

وفقدان السيطرة يعني سلب عنصر «الحلوة» في الإحساس
بإشاعة الحذر فيه «وهذا السلب الذي يحدث» «ضرورة» «بفعل
السحر» «ويتمنى بفعل «البابل»» «يتجانس في البيت الذي يقمين
لعمري هما «الفانزات» «و «ما فترن»» «وهما فبتان نقويان أثر
«الفتور»» «وتقويان الإحساس بأسر السحر» «وأسر الخمر»
فتتشر» «نتيجة ذلك» «ظلال الخمر على مساحة واسعة» «ترتد إلى
الحلف (البيت الأول) وتنتشر إلى الأمام» «وحر ما يكاد يدرك
«الاطراد» «المائل في «السحر»» «و «الخمر»» «والفتور» «حتى ندرك
«التقابل» «المائل في «الفانزات» «و «ما فترن»»

وفي هذه المرحلة المبكرة من القصيدة يبدأ وعينا في إدراك أن
هذه القصيدة مبنية من مادة «مطرده» ««متجانسة»» «ومن مادة
«متقابلة» ««متضادة»» «وهذا يقوى إحساسنا بالقسم المعبر عن في
القصيدة» «ويوضح لنا دلالات المعاني ويأتي هذا من جمع الشيء
إلى شيء أحيانا «وإلى نقيضه أحيانا» «يفعل» «التقابل» «في الأبيات
التالية صله» «ويكون هو العصب الأساسي الذي يمد عليه شوق مسيح
للمنى» «ومن الواضح أن أسلوب «اللعب الحر على المتقابلات» «يسود
سادة مطلقا من بداية البيت الثاني إلى نهاية البيت السادس
الغائرات وما فترن وما فيه بمسند بين المصروع مبيته

السحاب الموهجاني للبهري الشريف به وكتب عليه
القاتلات معاً في جبهه على الغول صعيد اصفيه
الرباع اندب امانك القبا على الطعين بظفرة وعنه
المسحات على مواء مصوره سفا على مولف كسينه
ملاحظة في «الفائزات» و «ما فترن» في السب الثاني من
مقصيده «السدة» (الحركة والاطلاق) و «ميتة»
(الاستقرار المقابل للحركة) في السب ذاته وفي السب الثالث
من مديته صاهر عبا في «الناعسات» الموقظان و «ومعده احى
من مديته» و «المعربات» و «سليه» و «الاعراء» نوع من
السب «السبوى» نوع من السب في «سب» و «مديته» في
نوع مديته «نقل» و «معرب» مع أن السب فيها واحد وفي
السب من نوع «نحي» و «يجت» وهذا كله مع اتصال
«المعنى الام» «الناسي» من «العيون» و «السحر في العيون»
«والفتور» في «الاحود» و «الفتور» «الناسي» من «السحر» ثم الرماح
«الناسي» في «الاحود» التي يسع حوا من الحرب المعلقة والمعلقة

ومده است اسدس نوع من المعالجة الحية الكائنة بين
السب «سقا» و «يتبع» من تعري الجسم من النعم
واللحم) و كلمة «كسبه» وهذا القدر من النظر في القصيدة
يتضح ان شوق ألي نظرة حافظة على جزئيات الموقف وصورها
باسلوبه المختار و كان تصويره سريعاً خاطفاً كذلك وهو هذا كان
مدم في حائرة يستعرض المظهر من على في سماه التي تمكنت على رؤية
كل التفاصيل ولا تترك له سرعة الطائرة في الوقت «مديته» أن
يتوقف عند الجزئيات لمحصنها ببطء ومن ناحية أخرى لا يريد
منه أن يتوقف عند محض الجزئيات وذلك حتى لا يفوته روعة
المشهد العام الذي يجلب له ويمكن أن نشبه كذلك بزائر يتزل
مدينة لأول مرة فهو يدرك منها أول ما يدرك مهارها العام
ومهرسة شوارعها ومبانيها وقبابها وحدائقها وذلك على نحو
إجمالي ولكنه واضح تماماً

بعد تحدث عن «المنظر العام بجزئياته» إن صح التعبير - حدثنا
بدا في هيمته صفة الجمع في: «العيون»، «المحظن»،
«الفائزات»، «فترن»، «الناعسات»، «الموقظان»،
«المعربات»، «القائلات»، «الشارعات»، «الناسجات»،
ودل على انهياره هذا «المنظر العام المفصل»، وأن الأول أن يقف
الآن - بعد «المسح العام» للجمال - عند موقف تفصيلي، جبال
بعيه، إنسان بعيه، أو هو - برؤية شوق انحرافية - «ظلي» -
أوهها» - من ظاء لسان بعته

واغر أكحل من بها - بكية - علفت عاحره دمي وعلفته
لسان داره وعبه كسبه بين القنا الخطار عطف تحت
السبيل من الحداول ووده والأمن من عطر الخائل قوته
إن قلت غزال الخال مصبا قبل الخال برامحي مثله

كان شوق قد خصص للمنظر العام ستة أبيات، وهو مخصص
الآن للمنظر الخاص عشرة أبيات (هذه أربعة منها، وستكون ستة
أخرى) وهذه قسمة شبه عادلة (حتى من الناحية المكية الحجة)

وملاحظ أولاً أن أسلوب «الإيهام» في الإنشاء في امرأة
الجملة على أنها «مها» - «واسبع» صفاتها - ومن ثم كان الصو
التعبية على هذا الأساس) مسير في الأبيات الأربعة السابقة،
«واغر أكحل» (جميع من سحري الصوت والسمة) - «ملاحظ
ثانياً: شوق يصل «الكحل» «ها» «باسواد» «هنا» في مطلع
القصيدة، فيقينا واقع تحت تأثير «السحر» من سود العيون
لقته» - كما يصل «علفت عاحره دمي وعلفته» هنا «بالنايل
لمحظن صفته» هناك «عاحره» هنا «تعلق الدم» والحصر «ما أثر
عن طريق التماس إلى الدم» والملاحظ ثالثاً أنه يذكر «لسان» في
السب الخامس - «لأول» - في القصيدة، ولكنه لا يقف عنده
وإنما يتجلى حسب معيار الاستقاء الموقف الذي يدور استقاءه مد
مطلع القصيدة

ولأننا العناصر الطبيعية نعبر عليه: الماء الحدي، والمقصرة
التملة، وهو لا يستعملها باعتبارها هدفاً ذاتياً، وبعبارة أدق
لا يذكرها مفردة، وإنما من حيث هي تحيط في سيج خاص،
يعود به في النهاية إلى هذا الكيان الجميل الذي يدور حوله من شيء
الزوايا ليبر لنا حاله كاملاً، حتى لكأنه تمثال يسخته شوق على نحو
ما نحت، ونحس أن شوق معه على وعي بأنه «ينحت» بالشعر
تمثالا لهذا المخلوق الجميل، ولم يكن عمل «المثال» بعيداً أبداً عن
دهنه - أو لم يكن نخته القصيدة من «عادة حمام» هي اللغة بعيداً في
ذهنه عن نحت «المثال» تمثاله الجميل من مادة الحجر الخفاف التي
شكل منها

بهم قلت غزال الخال مصبا قبل الخال برامحي مثله

و «الإيهام» - الذي استمر منذ مطلع القصيدة - والذي قدم لنا
الإنسان الجميل في صورة المها - يكتسب معاً في ضوء حقيقة وأهمية
هي أن شوقاً شاعر ذوروية وكلاسيكية جديدة، ومعنى هذه الصلة
أنه ينشئ عمله الشعري بطاقة كبيرة تعمل من خلال الأظرف
والغلايد، وأنوار السياق المتولدة ويبقى ألا يتأثر إلى الذهن أن
هذه الرؤية الكلاسيكية تقلل من شأن شاعرية شوق، أو تحط من
قدر طاقته الإبداعية - ويكفي أن يستحضر في الدهن أن كوري،
وراسين، وملق، وروب، وجوسون، ودربدن، وسواهم من
المخالفة، كانوا شعراء كلاسيكيين، وعاية ما يمكن أن يقال إن
الشاعر الكلاسيكي يرى أن موهبته - وهي موهبة فرد - لا تثبت
أنها كاملاً إلا إذا عملت ضمن حدود مشروعة معترف بها - وأن
الصوت المرد لا يمكن أن يصح «مضمومة» شعرية - وأن الزكائر
«المراجع» التي أرساها الأقدمون، شاعر عبقرياً بعد شاعر
عمرى - هي الصيغة الملائمة للتأثر التي يجب أن يعرف في إطارها
الذبح المعقري الحديد، وهنا يتحضر «الخلق» - بمعنى الإحراق
على غير مثال سابق - في أصيق الحدود، ويبقى «الخلق» على نموذج
ومثال مستقر في وعي المثالي مصابراً يمتد بدون حدود

ثم يتحول الإيهام السائد منذ مطلع القصيدة تحولاً «محسوساً»
في البيت الحادي عشر ويعلن عن هذا التحول في العبارة الأولى
«دخل الكتيبة» - لقد كنا من قبل ندرك أن شوقياً يصف قناه

حبيبته . ولكن من جلاء « بهام » كامل منه يصف حيوانا بظيافا .
 حملا أما وقد كان الآن « دخل الكنيسة » فقد مال بالصفحة إلى
 « الإنسان الحصيل » . « أصبح من حقا أن نقول آه » . وإذن فأتت
 نصف اسناد . وحل بدخل الطي الكنيسة « وقد يقال نعم سحلتها
 في السر » . وحجم حسان عمة شا كيا . وبأوهب ناهه المثلث
 لعدى . شاكية ايضا . « وه الرجل الحزين » . ولكن بوسعا أن يرد
 نص بأن شاعر هنا (شوق) يهوى « هذا التحول (أو الرسيح) الذي
 يسرع لنا أن نفهم منه . ومع ذلك الساق الذي يصح فيه هذا
 الكائن يتحول من عالم « إليها الحصيل » إلى عالم « الفتاة الجميلة »
 على أن هذا ليس التحول الوحيد الذي يطالعنا منذ هذا البيت
 الحادي عشر . فقد قام شوق يتحول آخر مهم هو التحول بأسلوب
 الأداء من الأسلوب « الوصفي التصويري » إلى أسلوب « القصص
 الخالص » . لقد حقت الصور القائمة على التشبيهات في هذا القسم
 في حد كبير . ونحن نعلمها تتابع « لحدث القصص » . ولقد أصبح هذا
 الكيان حصيل . الذي داعبه وأسكره على بحر غامض في أول
 قصيدة . كيما حقيقيا من لحم ودم . يتحرك أمام عبيد .
 ويحايله . ويسمح له أن يخائله . وهذا يدل على أن الرمز قد اكتمل
 عن بحر عاد يسمح له بأن يسبح حوله القصص . وأن تدير بحسبه
 معه غير قلبي

دخل الكنيسة فارتقت فلم يطل فأتيت دون طريقه فرجعه
 فأزور غضباناً وأعرهض ناهراً حال من العهد « السلاج » عرفت
 فصرخت للمحامي إلى أنواره ورعصهم لباتي لأفهمه
 فشي إلى وليس أول جزر رفعت عليه حبال فصرته
 قد جاء من سحر المحزون فصادق وأتيت من سحر الحيات فصدته
 لا ظفرت به عن حرم الهدى لابس الجندول وللصلاة « وجبهه
 تلك قصة تقليدية مكتملة العناصر . فيها الشخصية . والحدث
 المتطور عن طريق الصراع الخلق الصامت . وفيها العقدة . والحل .
 وما إلى ذلك مما يردده واصف (ولا أقول نقاد) القصص . ويمكن
 أن يقال إن البطل هنا هو المزلوى . وقد عقد لنفسه لواء « الهيمنة »
 المطلقة . وذلك حين صاع القصة كلها بصبر الفرد المتكلم . إنه
 « عالم بواطن الأمور » . الذي يمسك بحيط الموقف كلها في يده .
 ولديه ثقة مطلقة . ومعرفة كاملة . بإدارة هذه الخيوط . كما أنه
 متأكد من أن الموقف سينتهي لصالحه . و« الهيمنة » واضحة منذ
 اللحظة الأولى . « ارتقت فلم يطل » . إنه لم يكلف نفسه حتى مشقة
 الانتظار الطويل . ولم يستغرق في يديه الموقف المحايد . الذي يسلم
 إلى بدء الصراع . سوى بيت واحد هو البيت الأول . وجرئيات
 الحدث في هذا البيت يبض بها شخص وآخر دون اصطدام فعلي
 (والصراع لا يشأ - بالضرورة - إلا من احتكاك فعلي) . وهذه
 الجرئيات هي : « ارتقت » - « لم يطل » - « أتيت دون طريقه » -
 « رجعت » . وبطيرة إلى هذه الأفعال تتأكد لنا ظاهرة « الهيمنة » التي
 تمارسها الطل . ونكفي أن نلاحظ أنه خصص ثلاثة أفعال منها
 لصيغة المتكلم . ومثلا واحدا لصيغة المائب .

ولا تبدأ الشخصية الأخرى الفعل إلا مع بداية البيت الثاني .

ولكنها تبدأ على نحو شط يجعل الفعل متبوعا بسلسلة أفعال
 « فأزور غضباناً » (أو لعنه متعصب) . « وأعرهض ناهراً » (أو
 لعنه متظاهر بالهوى) . على أن هذه الأفعال المعقنة لم تقابل من جهة
 الطل الراوي بمثلا . ولا بأفعال من نوعها (وهذا من حسن السياسة
 والتشكيك فيما يبدو) . فقد تحول الصراع . الذي بدأ معنا إلى
 حرب حمة . وهي نوع من الحرب تؤكد ظاهرة « الهيمنة » من
 جديد . فهي تشير إلى أن الراوي (الشاعر) يمارس خبرته بأنواع
 النفوس . وما يسعى عمله في كل موقف

فصرخت للمحامي إلى أنواره ورعصهم لباتي لأفهمه

لقد احتل . إثارة « نوارع العبرة سلاحا للحرب » . وقد نبه . في
 است إلى الأمور . أنه كان على بعض من فعالية هذا السلاح . وتعود
 « الهيمنة » . والثقة المفرطة بالنفس من جديد . وذلك في شكل
 نتيجة عملية باهرة

فشي إلى وليس أول جزر رفعت عليه حبال فصرته

لقد بدأ الشاعر الحديث عن « الشخص الآخر » باعتباره « مها »
 (وأغن أكل من مها بكبة) . وتحول به في وسط الحديث بل
 بشر (دخل الكنيسة) . وعاد الآن ليتحدث عنه بصعته
 « جزرا » . ولكننا في الحالات الثلاث لا نتشكك في كونه « فتاة
 جميلة » (مع تفاوت في هذا التشكك بطبيعة الحال) . كما
 لا نتشكك في أن شوق يسي بالغزل في جميع الأحوال بناء شعريا
 معادلا للموصوف . من لغة منظومة على بحر خاص . لغة تصويرية
 موسيقية . يعزف فيها على وتر الطرب العالي الذي ينفق في نفوسنا
 ونحن نطبل الاستماع إلى إيقاع « بحر الكامل » . ذلك الإيقاع الذي
 تسج على متواله مئات من الشعراء العرب الجاهليين الذين سبقوا
 شوق . والذين لا يريد شوق - طواعية واختيارا - أن يتمرد
 عليهم بل - على العكس من ذلك - يريد أن يضم صوته القوي
 إلى أصواتهم القوية .

وإذا كان الذي أسر الشاعر أولا « السحر في سود العيون » . فإن
 الذي أسره في هذا « المخلوق » المحب أنه « جاء من سحر المحزون » .
 وينبغي أن نقف فنتأمل الوقوف عند هذين الطرفين اللذين يرتبطان بين
 أحرار القصيدة بقوة . لكن شوق يبنى بذلك مجموعة « كاتر » يعود
 إليها عوامل التأثير الشعري في جميع الأحوال .

على أن تحولاً آخر يتم على نحو ما في البيت الأخير من هذا
 القسم . عن البيت الخامس عشر ينورع الأمر بالسوية بين « هيمنة »
 البطل . « وهيمنة » الطرف الآخر

قد جاء من سحر المحزون فصادق وأتيت من سحر الحيات فصدته

وإذن فقد وقع الشاعر في « الحبال » التي أوقع فيها الطرف
 الآخر . ولم تكن له آخر الأمر المعلقة المطلقة . على أنه يقوم بصره
 مشرق في النهاية بطلان صده طواعية واختيارا . وذلك بعد كل انحد
 المدحول . والحرب الخفية (التي كانت فيما يبدو مقصودتين لثباتها)

ولا يكفى التحليل الذى أورده الشاعر دليلاً مقنعاً ، فكأن « الصلاة والسيح عيسى » يمكن أن يكونا شيئاً تركه يمكن أن يكونا شيئاً لتثبت به . إنما يكفى السر كله فى أن شوق - فى كل ما قال - لا يتغزل غزلاً حقيقياً ، وإنما يبقى قصيدة « محكمة الصنع » على الطراز الكلاسيكى . إنه يلعب لعباً حياً حراً ، وهو ليس متورطاً فى شئ يسره إرادته ، ويخيل على أمره . ومن ثم فهو يريد أن يبقى « سيد الموقف » حتى اللحظة الأخيرة ، وهل ثمة سيادة على النفس أقوى من أن يصارع المرء إرادة شخص آخر . ويتصارع انتصاراً حتمياً فى الصراع . ثم يتحلّى عن « معصمه » تحلياً اختيارياً ؟ ولا يبقى هذا التحلّى محال أن شوق لم يحقق غرضه أو لم يشف غليله ، لقد حقق مراده ، وشفى نفسه ، ولكن من الناحية الفنية . وهى الناحية الجوهرية فيما يتصل بكل شاعر حقيقى ، وفيما يتصل بالشاعر الكلاسيكى بصفة خاصة . إن معركة الحقيقة ليست مع ظنى أو معاه ، بل ليست حتى مع فكرة جميلة . إنها مع خامات فنه ووسائله . إنها مع نفسه آخر الأمر . وهو إذ صاع الموقف ، أو تحت بحثاً ، مرحلة بعد مرحلة ، متلرججاً من « السحر العام » إلى « السحر الخاص » ، إلى « الالتحام بالخيال » ، والحصول عليه . ثم انكشف بالشعر ، أصبح عنده سواء أن يحتفظ بمختمه أو يطلقه ! ولماذا يحتفظ به ؟ التحقيق المنعة ؟ إن المنعة قد تخففت أصلاً ببناء المعانى بناء شعرياً ، وانشر هو ما يطلب المزيد منه الآن ولا يطلبه من أية نواح أخرى

ويأتى هذا المزيد من المنعة بالإيجاز الشعري حين يحقق تحولاً آخر فى مجرى القصيدة بجزء حيوى منها يبدأ بالبيت السابع عشر . ويستغرق تسعة أبيات

لأت نرى نجم البيان فقلت بل ألقى البيان بأرضكم همه
بلغ السها بشموه وبصوره لبنان وانتظم للشارق صبه
من كل حال القدر من أعلامه تنهل الفصحى إذا صبه
حامي الحقيقة لا القديم يزوده حفظاً ولا طلب الحديد يلونه
وهل المشد اللحيم من آثاره خلق بين جلاله ونهوده
في كل راسبة وكل قرارة في الطرايح في شرب صبه
أقبلت أهلك العلم حول وسومهم ثم تمسكت إلى البيان بكيته
لبنان واخذل اصراع الله لم يوم يأنس منها ملكوته
هو ذروة في الحسن غير مرومة ولذا البراهمة والحصى بيوده

ونعزده حيوية هذا الجهد إلى أنه يحقق جوانب أساسية من « كلاسيكية » القصيدة ، ويدمج بها خطوة - بل خطوات - نحو تكامل بنائها . وأول هذه الجوانب مزج العناصر الطبيعية بالتواحي لشرية فى نوارى مؤثر . وإذا تجاوزنا من الصفة الصفة التى خلطها شوق على صبه فى « نجم البيان »^(٢٤) والتمسنا إلى الناحية التركيبية فى نصيبته وجدنا أنه يوارى هذه الصفة فى الخلال بعبارة « ألقى البيان » ، كما أنه يوازن مطلع « نجم البيان » (السماء) بكلمة « أرضكم » . ونحن إذ نشره هذا التوازن نصبح أكثر وعياً بمتصر

« كلاسيكى » أصيل فى القصيدة . وهو عنصر التوازن البارز الذى عمك فيه شوق مخلط مدهش من « مادة العمل » . وينظمها دون كبير جهد . ودون أدنى تكلف . وبحكم توزيعها بحس مرهف وطلاقة عالية مدبرة

وتطرد تتبى العناصر الطبيعية . ويوارى توزعها . فى البيت

الثامن عشر .

وقد نظر نظرة عاجلة فقول إن كل ما فى هذا البيت يتمشى إلى « العناصر الطبيعية الصامتة » . وهل يطالع فى هذا البيت سوى « السها » . « الشمس » . « البدر » . « الليل » . « النهار » . « النهار » ؟ ولكننا إذ نعيد النظر نترك - بالطبع - أن « الشمس » والبدر هم « أهل لبنان » . وهذا يبدأ « العنصر البشرى » فى أحد مكانه داخل العناصر الطبيعية الخالصة . كما يجمنا نقول - دون نصف - أننا أمام عنصرين بشريين هما « شموه وبصوره » . وثلاثة عناصر طبيعية هي « السها » . « الليل » . « النهار » . وقد تمضى فى استخراج ألوان أخرى من التقابل فى قيم لغوية أخرى فى البيت وبلغ . « وانتظم » .. إلخ

وحين يمضى شوق إلى إحداث مزيد من « التوازن » يدخل إلى البناء فى القصيدة عناصر جديدة ، فهو يوارى فى البيت الثانى (التاسع عشر) بين عنصر بشري (من أعلامه)

من كل حال القدر من أعلامه تنهل الفصحى إذا صبه

وبين عنصر معوى . موعلى فى معويته . هو « الفصحى » والتوازن بين هذين العنصرين يوارى « مقابلة » . « نوارى » « أطراد » فى الوقت ذاته . وهو يقوى وعينا « كلاسيكية » الشاعر التى تبحث عن « الخاص » فى الناس (أعلامه) . والخاص فى الأشياء (الفصحى) (وانظر إلى « الأطراد » المائل فى « حال القدر » و « أعلامه » . « والفصحى » : فكلمها قيم توحى إلى اقتناس النمط الأمثل فى كل شئ ، ذلك النمط الذى يشغل ذهن شوق - الشاعر الكلاسيكى - إلى أقصى حد .)

وفى البيت العشرين يكشف عن موقف « متوازن » آخر . ولكن من زاوية جديدة هي زاوية « التوسط » فى إدراك الحقيقة . والتعكير فيها على أنها هي « الواسطة الرابطة » بين القديم والحديث . مرة أخرى نقول إن شوق يكشف بموقفه المعتدل غير المتحار بين الماضى والحاضر . عن سمة كلاسيكية أصيلة : إذ حماية « الحقيقة » تتجلى عنده فى هذا الموقف الوسط

حامي الحقيقة لا القديم يزوده حفظاً ولا طلب الحديد يلونه

وهو موقف « كلاسيكى » رزين . لا يعتمد بالمضى ولا بغير الحاضر . وهو - فى الوقت ذاته - لا يلقى بالالم بغير القديم وتيره - محسب - منجرات الحاضر - إنه موقف « الاعتدال » الذى لا يمتزج « بالتطرف » . وثمة مقابلة كائنة بين « القديم »

«والجليل» ومقالة أخرى كانت من «يؤوده» و «يقوته» . وهي مقدّمة أساسها أن حفظ الماضي إذا استشعر على أنه عما قيل فإنه قد يؤدي إلى هزات المرصّة في استيعاب معجزات الخناصر

ومع ذلك الاعتدال فإن شوق - ومن رواية كلاسيكية أيضا - ساب إلى الأبتكار قللا على الماضي في بعض الأموار (١٦) . وهو يخصص الأبيات الثلاثة الناقية في هذا القسم لهذا الارتكار

وعلى المبدأ الفهم من آثاره خلق بين جلالته وثبوته في كل راسبة وكل فؤارة غير القرائح في القرب لمحبه قبلت أبكى العلم حول رسومهم ثم شئت إلى اليان بكته

والارتكار على الماضي وصح من الصفات الوادّة في المعجم (وتأمل كلمات «الفهم» . «جلاله» . «ثبوته») . ولكنه أوضح في ذلك الولاء المتجلى في التدرج - في الأبيات - من مجرد «الإعجاب» في البيت الأول . إلى البحث المصني الذي يش «الحجريات التاريخية» في البيت الثاني . إلى الاستيعاب وبكاء الأصيل . في البيت الثالث . على أن التوازن الهندسي «الدقيق» والحربية الشوقية - حرقة النفس والترصيع والمقالة - وكل ضروب المهاره المهارية - تبقى واضحة أتم الوضوح . وهي تتجلى في «التقبل» الكائن بين شطري البيت الأول ، إذ يجلي الشطر الأول مظهر الماضي . ويكشف الشطر الثاني عن قيمة كائنة من الخناصر ومائدة للبيان . كما تتجلى في «المقالات» المعجمية في البيت الثاني («رواية» - «قراءة» - «تبر» - «الرباب») . وفي «العلم» في البيت الثالث . وثمة قيمة ملحّة تسرى في هذا التقسيم سر يان الدم في شريين . وهي قيمة لمسها شوق لما في المقطع الجاهل الأبيات القصصية . ولكنها هنا تسود سيادة مطلقة . وتلك القيمة هي «البيان» وما يتصل به . لقد تكررت بلمظها في سياق واحد من قبل «سحر البيان» . وفي ألوان عدة من السياق هنا «لجم البيان» . «أفق البيان» . «اشيت إلى البيان» . ودار الشاعر حوفا في مواضع أخرى : «تنهل القصص» . «تبر القرائح» . «أبكى العلم» . وهو إذ يصل إلى هذه المرحلة ينسم النفس الشعرى بالبتين التاليين

لبنان والخلد اختراع الله لم يوسم بأزوس منها ملكونه هو ذروة في الحسن غير مرومة وفرا المراجعة والمجى بيرونة

وما دام قد وصل إلى «العلم» فن المؤثر أن يقرن إليه هنا «الاختراع» . وما دام قد قرن «الاختراع» «بالعلم» في سق شعرى فن المؤثر أن يجمع هذا الوصف «بأزوس» على الموصوف . وذلك ليلحق الموقف كنه بعالم النفس الجليل . وكما كان ذكره «البيان» في كل مرة ذكرًا حاطفا كان ذكره ها «ليرونة» ذكرًا حاطفا ، منها هنا وهناك قيمتان شعريتان أكثر منها حقيقتان جغرافيتان

وعند هذا الحد يعود شوق إلى العرف على وتر يكاد يكون حالصا للطبيعة الصامتة . والحق أن هذا العنصر لم يغيب عن القصيدة على الإطلاق . وقد أتج هذا العرف هنا لحنا طال طولا سيبيا ، جعلت أبياته أحد عشر بيتا ، تتلئق بالست السادس والعشرين . وتنتهى بالبيت السادس والثلاثين

ملك الغضاب الشم سلطان الرنى هام السحاب عروشه ونحوه ميناء شاطره الحلال فلا يرى إلا له سبحانه وبمروته والألقى القرد انتهت أوصاله في السودد العلى له وسعته جبل على اذلو يروى صيفه وشبازه يشد القري جبرونه أنسى من الوضى الكرم مروجه والد من عطل النحر مروته يخشى روليه على كافورها منك الوهاد لتيقه وخفته وكان أيام الشباب رموعه وكان أحلام الكعاب بيروته وكان ريمحان الصبا ربحانه من السرور يجوده ويسقوله وكان قلاء الواهد تيسه وكان القراط الولاند بيوته وكان خمس القاع في أذن الصفا صوت القباب ظهوره وخفونه وكان ماعها وجوسر خيه وضع المروم فيته ونهته

إن طبيعة الحبال الوعرة تملأ على القارئ وعيه وهو يسترغب هذه الأبيات وصحة «العظمة» هي الصفة السائدة للطبيعة هذا ولا يخفى شوق امتلاء نفسه بهذا «الحلال الملكي» - «ملك السحاب الشم» - سلطان الرنى - «هام السحاب عروشه ونحوه» . على أن «العظمة» لا تقف حدودها عند هذا المعجم «الملكي» . وإنما ترفده بما يلائمه من «الرصه» المتمثلة في «الغضاب» «والربا» «هام السحاب» . ويعود هذا الامتلاء «بالعظمة» ملح في البيت الثاني ، فيعرض نفسه من خلال «الحلال» . وتوارى «السبعات» «والسموت» . ولنا حاجة حتى إلى إيمان النظر لدى وصرح هذا الخط «الحليل» . واطراده في الأبيات ، فلي البيت الثالث من هذا القسم يطالعنا في «القرد» . وفي «السودد العلى» . وفي البيت الرابع يطالعنا في «الجبروت»

ثم تتحول صفة «العظمة» إلى صفة ليست بعيدة جدا عنها هي صفة «الأناقة» «والأبهة» . وهي مرصوفة برينة فنان في :

أنسى من الوضى الكرم مروجه والد من عطل النحر مروته

والتوازن الذي يعتمد عليه هنا هو توازن المساحات (المروج والمرونة) كما أنه توازن الأتوان (خضرة المروج . واصفرار المرونة) . وهذا التوازن «المكاني» «اللونى» يستمر فيما يلي من الأبيات : «فالروانى» (المساحة) تقابلها «الوهاد» . وفريق المسك (المسك المخلوط) يقابله فتيب المسك (المسك المسحوق) وهكذا تنزل الخيوط «الملونة» على «المساحات» المتوارية المتقابلة فتحدث في نفوسنا الأثر المطلوب . وهو أثر يحدث أصلا من ربي اللغة . ومعانيها الإيحائية لا المعجمية . ثم من طريقة وصف الكلمات على طريق خاصة . ومن الإيقاع والموسيقى الحاديين من كل ذلك في مهابة المظاف

أما الأبيات الناقية في وصف الحبل فقد عمد فيها شوق إلى دعة شعرية حادة عالية تحدث من توالى أداة التشبيه «كان» . وسيادتها على نحو مطلق (تكررت سبع مرات في «سيافات» مختلفة) ومجموعة التشبيهات التي تقدم في هذا الجزء هي وسيلة الشعر إلى التعبير عن عذته المنظر المائل (أو المتخيل) في نفسه . وذلك بعبة تقريب المعنى الذي يريد توصيله على أدق صورة ممكنة . وهو يعتمد

لست أقطع بأن هذه الحاجة تقع على ذات المستوى الرفيع الذي ملته بقية أجزاء القصيدة

وعصاه لبنان وأهل نديته لبنان في ناديك عظمته قد رافق قبائلكم وهولكم شرفا على الشرف الذي أوليته تاج النبالة في رفيع وموسمكم لم يشر لزلزله ولا يبالغونه موسى على الرق حول لوائكم لا للظلم بمرجه ولا طاغوته لقم وصاحبكم إذا أصبح كالشهر أكمل حدة موفوته هو هرة الأيام فيه وكلكم آساده في فضسها وسبوت

لقد بدأت القصيدة بلبنان البشر (الحسن في سود الميرون لقيته) . وانتهت بلبنان البشر (زعماء لبنان) . وكنا نلاحظ أن الشاعر على حين حطت مشاعره بالفتة الأولى إلى حد «فقدان الوعي» (والبابل بلعظهن سفينة) في محطتها مسافة واسعة بين الفتة الأخيرة ، فتحة المجاملة والشكر هنا أبعد ما تكون عن بعملة البحر والمشر هناك . ولكننا إذا نظرنا من زاوية «التوازن الأسلوبى» بأن أن الأسلوب ذاته ملحوظ في الأساس الذي يهتس عليه البناء الشعري . لقد بدأ بمجموع الحسن . ثم ركز على عنصر فرد منها (وأغنى أكحل) وبقي عنده طويلا . وهو هنا يشع نظام دونه يبدأ بدها جاعيا (زعماء لبنان) . ثم يركز على عنصر مفرد (موسى على الرق) . وواضح بالطبع أن «موسى» ليس مفصلا من «زعماء لبنان» هنا ، كما أن «الأغن الأكحل» ليس مفصلا عن «دورات الميرون السود» هناك ، وواضح كذلك أن المعالجة هناك معالجة تفصيلية على حين أنها هنا معالجة مختصرة تتلاءم والحاجة .

وحين نصل القصيدة إلى جانبها يكون البيتان الأخيران مطين لعب حر إقامة تشبه طريف بين الشهر وأيامه وزعماء لبنان . فيعقد لموسى (رئيس النواب) غرة الأيام . ويدخر لقيتهم «الآحاد والسيوت» . هذا مع ماى الآحاد من إيماءات التمرد ، ومع ماى السيوت من إيماءات الراحة . (١٦)

لقد بدأت القصيدة - كما قلت - بالناس . وانتهت بالناس ، على بون بعيد بين «رؤية» الناس شعريا في البدء والختام . وبين البداية والنهاية نسي شوقي - أو تناسي - لبنان التاريخ والجغرافيا (ألم يكن في وسعه أن يكتب قصيدة - أو منظومة - تقليدية لمجوعة ينزل فيها ثروة فارغة عن أمجاد لبنان التاريخية وألميته الجغرافية) . وحياته اليومية ؟) وبى - على طريقته الخاصة - قصيدة تعادل أحاسيسه . وظف فيها مهارته وخبرته في التعبير والتركيب . ولذا صبح لها موضوعا أوسع وأبعد من كل موضوع يمكن أن يفكر فيه أصحاب النظر في الشعر من حيث «مضمونه» أو «موضوعه» . والحق أن موضوع هذه القصيدة ليس سوى بناء القصيدة ذاته

ودعك بما يمكن أن يقال من أن هذه القصيدة يمكن أن تمكث إلى آيات مفردة ! وأية مادة في الدنيا لا يمكن أن نحمل إلى جرفتها وعناصرها المفردة ؟ ودعك بما يمكن أن يقال من أن شوقي هنا يحاكي «عزل» و«وصف» الآخرين ! وأى إنسان في الدنيا يمكن أن يزعم أنه يتعس هواة لم تفره رثان من قبل ؟ إن الوقوف على أسلوب

في نوع من التوازن «الشكلي» الموسيقى ليقم عليه أساس البيت الثاني والثلاثين من القصيدة : «أيام الشباب» - «أحلام الكعاب» ، كما يعود إلى توازن آخر يحدث نوعا مختلفا من الموسيقى . وذلك في «نوعه» بيوتته . وفي البيت الثاني يحدث حيوط السج الشعري فيبر الإيقاع المتوازن في «ريضان» و«ريحان» . وكذلك في توالى حرف السين في «سر السرور» . وفي تقارب المقاطع الصوتية في «بحجوده» ويقولته . حتى إذا انتهى إلى البيت الرابع والثلاثين بى التشبه عن مادة حبة مثيرة في الشطر الأول (أثناء التواحد فيه) ، وعلى مادة قل إثارة منها بكثير في الشطر الثاني (أقراط الولاكند توتته) . وهذا يحدث أيضا نوعا من التوازن بين مادة طبيعة (لأن) ومادة صناعية (الحلى) . ثم عاد إلى «أصغر الطلحة الأساسية» كأنها عن الصلات الوثيقة بين هذه العناصر . وكاشفا عن «الجلد» القائم و«الحوار» الحميم المستمر بينها . وما أشد فعالية التشبيه الذي يربط بين التفاعل الصوتي للتموج في «همس القاع في أذن الصفا» . وصوت العتاب للتموج في (ظهوره وخفوته) ويستمر عنصر الصوت مشكلا المادة الأصلية في المصاغة ، فمن صوت طبيعي إلى صوت آخر مختلف في نوعه وتأثيره ، فهو يتقل مندرجا من «الهمس» إلى «الموسسة» إلى «وجرس لحينه» . ويصل ذلك على العروس . تظهره . وتحركه ليحدث صوبا . ونحن هنا أمام مظهرين مزدوجين يقابلان مظهرين مزدوجين في الشطر الأول وما بعدهما (ماء القاع وماء الصفا) وهو في حالة حركة تتجلى الجرس . وفي حالة تموج تظهر اللون الفصيص والثاني والوضح العروس (حليها) في حالة إظهاره (وضوح اللون) وفي حالة حركة (لصيته) تتجلى الجرس (وتأمل محاولة التوحيد بين مادة الحلى والصفا التي تحملها على لون الماء) .

وهكذا يرى أن شوقي قدم في هذا القسم قيمًا تعبيرية بالغة التسوع ، فمن قوة «الحلال للملكى» إلى جو الفصول الطبيعية ، ورخايف المناظر الطبيعية وعطائنها ، إلى ما يعادل كل ذلك من الأحاسيس البشرية للضجرة . وهل نستطيع أن ندرك معنى الصيف . والشتاء ، والمروج . والرواقى ، والكاهور . والمسلك . حق الإدراك إلا في ضوء كونها موازية ومعادلة على نحو مطلق . لأيام الشباب . وأحلام الكعاب ، وريضان الصبا ؟ وبوسمتا - بل ومن واجبا - أن نحصى في هذا الطريق لإدراك ألوان أخرى من التوازن بين المسك «الفتيق» والمسك «الفتيت» . وبين «التقى والتوت» . ثم بين كل ذلك وبين عطاء «طبيعى» من نوع آخر هو «أثناء التواحد» . ولعل هذا كله يؤكد المظهر الواضح الذي ألق عليه . وهو «هدسة» القصيدة القائمة على محاور أساسية من «التقابل» بكل أنواعه وأشكاله . «المطرده» و«المحاكاة» . المحبة والصنوية . الطبيعية والبشرية .. الخ كل ذلك بهدف بناء عمل شعري «معماري» . «متوازن» . «متكامل» .

والحق أن «الحسن» الأساسى للقصيدة يكاد يكتمل بعبارة هذا المقطع ، والمقطع الباقي والأخير حاجة ضرورية للقصيدة ، وهي ضرورية لأن شوقي رأى ضرورة ، بدليل أنه قالها وألقاها ، ولكنى

السء في القصيدة أولى بالرعاية دائما من محاكمتها طبقا لمعايير
محبوبة من خارجها - وإن تلقى عطاء الفن - ومحاولة تحليله - أولى

هوامش

(١) نمل هنا مقبرة طويلة من النحلة (بعد المقدمة) فكثير «الديوان» وتساءل القارئ إن
كان يجد فيها أدكا. يمكن ان نوصف بانها معدية
«كنا نسمع عن القصيدة التي يجيها شوق سول صمد في كل حين فتمر بنا سكوتها كما
تمر بغيرها من الصحاح في البلاد لا تصحاحا لشهرته - ولا لخصه في أدبه عن النقد
قال ادب شوق ووصفاته من اتباع المذهب القديم حذره في اعتقاداته أهون المبتلات
ولكن نعدنا عن شهره برحمتي إليها وحسن الكسح - ويصن عليها من لوعة الخلق فتن
الصحح - وتطوى دغائلي تسويها وصالحها على التصريح (لاحظ المرحس على
الصحح ١) ونحن من ذلك الفريق من الناس الذين اد - وروايتا لسبب بعضهم لم
يأثروا ان يطقن المألا على ولا الأسفل على تجميله - والشعر - فلا يعبأ من
شوق وشجته ان يكون لها في كل يوم رقة وحل كل باب وقفة - وقد كان هذا شانا
معه اليوم وعند قولنا ان المرحس المقتب - أو الرجل على شهرته المصطنعة تصرف به
نصرفا يستثير الحاسة الأخلاقية من كل إنسان - وذهب به مدحا تلافه الناس - فإن
هذا الرجل بحسب ألا فرقى بين الإحلال من سلمة في السوق والارتقاء إلى أعلى مقام
السمة الأدبية وأحياناً الفكرية - وكان يعتقد اعتقاد اليقين ان الرمة كل الرمة
والسمة حتى السمة أن يشرى ألسنة البهائم ويكتم أقوالهم - فإذا استطاع أن
يصمم صمد على الناس بالتهليل والتكبير - والظهور والرموز - في مناسب وغير
مناسبة - ويحق أو يغير حتى - فقد تواءم مع هذا الجهد - وتسم دعوة المظرد - وهذا بعد
ذلك على الأنعام والمضائر - وسحقا للمقدرة والإنصاف - وهذا للمضائق
والظنون ولما للخجل والحياء - فإن الحمد سلمة تفتى - ولقد اثنى في المخرقة -
وهل للناس حقول

(الديوان ج ١ ص ٣)

(٢) ست هنا في حاجة إلى العباس من مرجع أو أصل - أو صيغة - كالظاهرة فتوضح
من أن يستدل عليها بمثال - وسكاد تكون هي النتيجة للتحليل سقيا لأية فركية تتناول
مصرح شوق الآن
(٣) من مسلم به أن الكلام الذي يكتبه المخصصون في السرح - حتى لو كانوا
أوروبيين - ليس صحيحا على إطلاقه - وأن ما يصدق على فهمهم للسرح لا
يصدق على أدبنا بالضرورة - وأن الذين يستشهدون بكلامهم من «باسطينا» فهو
على وجه الصحيح بالضرورة - ولكن أي هو نفس الإنسان وشكوكه في هذا الجانب
لنفس زل ما لا نهاية

(٤) لا أقصد هنا التخلي عن قيمة وجود شاعر للأمة العربية والإسلامية كما لا أقصد
الحكم على شوق بأنه ليس شاعر الأمة العربية - وإنما أقصد - ببساطة - وجوب
اعتداد هذه المقولة وميلاتها - لا امتحانها صلبا أو ديبا - وإنما من
الناحية الشعرية - وذلك لثبت بالدليل القوي أنه كذلك - أو أنه ليس كذلك
إننا إذا لم نعمل ذلك لنعطل الشاعر لخلق للأمة من يدعي هذه المقاربة - ووقف
كل من تحدث عن أمال الأمة بشعر ضعيف على قدم المساواة مع من تحدث عن هذه
الأمال بشعر قوي

بالرعاية دائما من النظر للتعالي إليه - أو الاقتراب منه وفي بلدنا
صوت لجان السلطان القندي - أو حتى «ميراث العدالة» القندي

(٥) لا يستطيع بائع منصف أن يقلل من قيمة ادب القلوب أو نقد القلوب كما
لا يستطيع أن يحط من شأن القيمة المالية التي جعلت ادابهم أدنا مردرة
وجعلت نقدهم نقدا مرددا - إما أقل - وأصغر على ذلك - من شأن الاستشهاد
مطور من هنا - وسطوا من هناك - ثم بناء القرب الأمكام عليها من مثل ضعف
الحيكمة القية في مسرحيات شوقي - وهذه الطريقة في تعديل العمل الأدبي ليست لها
و نظري قيمة على الإطلاق - ولي تريد عن «تشويش» الخوف القندي لدينا -
وهو مشوش بالفعل - واضطرابه - ومن ثم الميوط بالديوان الادبي كله

(٦) يترتب على ذلك أن الإنسان الأممي يبنى الا يتخذ النقد الأدبي مجرد «سرقه» أو
«مهمة» يكتب فيها طوب اولاد - أو ينحط القدرس الأدبي مجرد وسيلة للحصول
على الد جاب لمصيب - أو بعد كل ذلك أداء - للوجهة الأدبية أو الانجتماعية -
وما إلى ذلك من الأمور - وعود ضرورية الحرب الشعر - التي ينبغي ان يشهد كل
ذلك أن الأنبيال القادمة ستعتمد على الصورة الزاهية في طامات الناس - وفي
الصحف الأدبية - صورة الحياة الثقافية لدينا - ووصول صورا لأدب تلبه أمة
صحيحة إلى تجميل المستقبل هي مهمة للنقد المثل - وهي مهمة لا لتحصيل المرحس
على الإطلاق

(٧) الشوقيات - ج ٢ ص ١٨٧ مطبعة مصر

(٨) المرحس - صيف المرحس الطابع في لشكر الإصليب الطابع

(٩) بعد العروض يتبع مثل «كسيت» و «علفت» عباس من صيرب القافية وهي صيرب
متردد في هذه القصيدة - ولكنه لم يؤثر على انسجام موسيقاها - في أدب - على
الإطلاق

(١٠) ضبط في الديوان جميع الدال وكتب بالألف - وفي المداجم - القدي كالحصى
كل ما يستتره - «كأنه» هنا - يقول إن بيروت حصر البراعة والخيال

(١١) سبحات ومحرر - جلاله - وخشوعه

(١٢) نظرات الأرض المديان

(كلمة صديقي - هو موسى عوز رئيس مجلس القلوب الطيب

(١٣) ولابد أن نتجاوز هنا - وهل وجد شاعر قديم قر تحدث ذو شأن ولا وعد نفسه بحد
نفس من الداعي؟ وأرى أنهم لأصحاب الإبداع العامل امال القني وشوق هذا حل
طول الخط - وإذا كانت وسائل الإعلام لديها تنقل أدنا نيل مهار طبع لقب
«نجم» على منظم ولا يحرر كوة من الطبقات الدنيا في فهم ألا طفر لشوق وأمثاله
وصف أنفسهم «بالعجربة» وهم يستحقونها؟

(١٤) لعل هذا يفسر تركيز شوق لظلال في شعره على التاريخ وأحداث السابقي - ويمكن ان
ستحضر في هذا الصدد قصيدته الكبيرة «كبار الحوادث في وادي النيل» - تلك
القصيدة التي تلبه حصر المربا في عرضها لوسائط حية من تاريخ مصر - لقد كان
التاريخ عنده قصرا جديلا دحنا - وكان يخلو له أن يتحول في أحياله - ويحصص
تيجان أصله - ويرى نفسه جزءا من - وامتدادا للخطالة - وهذا بقوى دعوى
«كلاسيكية» على نحو مطلق

(١٥) لست متأكد أنني كتبت مقيدة في هذا الصدد - منها الفلام الجري - والمحو
لنفسه

النص الغائب في شعر أحمد شوقي: القراءة والوعي

محمد بنيس

١ -

هي ذكرى أحمد شوقي . فيها خوف قليل . و يعود إليه . نستحضره كما يستحضر الموتى
لماذا يعود إليه ؟ كيف تم هذه العودة ؟ هل يمكن أن يسي صمته ويكلمنا ؟ أسئلة
لست يجب طرح . ونحن ننبأ لا احتمال مقوم . له سماته الاجتماعية والسياسية
والإيديولوجية . وربما كانت له يفظته الشعرية مع مدارات قضايا الشعر والشعرية في العالم
العربي المعاصر . بل مع ما يرافق هذه القضايا من اختيارات في إعادة قراءة الماضي
والمتغير . شروطه ومواصفاته الاستعداد أو التحرر

١ - ٣

دعاب المئات . دعاب الاختلاف . وفي الوقت نفسه يعني هذا
المخاطب مكانه . في تقاطع الشعر مع النص الغائب . لأن طبيعة
الإثارة التي تمت في هذا المجال تستدعي تأملا معبرا . ما ظل شوقي
«شاعر الإحياء والبهجة الشعرية» . وما دام يفرس مسألة علاقته
« كشاعر إحياء » بالنص الغائب . أما قانون هذا الخطاب فيمكن
في حرق المسلمات ؛ لأننا نلاحظ جنوحا إلى النسيان والناسي .
كمقدمة لمواضي الأسئلة وحاصرها . حتى لو بدأ هذا الحرق أوليا

٢ - ١

حصح شعر شوقي لعمليات القراءة وإعادة القراءة . منذ بدأ
شوقي بشعره على الناس في المحلات والصحف . وبعد بدأ شعره
يخرج إلى القراء . وفي النصوص المتراصة معه . في كل من مصر
والأقطار العربية الأخرى^١ وعميمات القراء . وإعادة القراءة .
بصيغتها النافذة للمفرد ليس أن هناك حصومه حول شعر شوقي ، غير
شبه بالخصومات الشعرية العربية بدعم خصوصا في الغرب
الثالث للبحر . فالخصومة حول شعر شوقي متعلقة بالتعبيد وما في
أخسه . وهي في مراتب القديم بمسئلة شرعية المحدود . حدود

لسان الموتى هو الصوت المختبئ بين أصوات الأحياء ؟ لا تفصح
آثاره . ولا نحمي فجأة . إنه استمرار الماضي في تعاقب الأزمنة .
لا في دوراتها .

١ - ٢

ومئات تذهب إلى شوقي لتستحضره . وهذا ما لا تشه إليه
دوما . عادة ما تختزل المئات إلى فئة . والفئة إلى الواحد المتكلم به .
تصبح السمات . ويشبه الاحتفال

وليس الذهاب إلى شوقي مؤرخا بهذا الاحتفال . لإعادة قراءة
شعر شوقي تاريخها الذي يستمد لحته من الواقع . والتحولات التي
عرفها العالم العربي الحديث . سواء أكانت تحولات أدبية - لغوية .
أم تحولات اجتماعية - تاريخية . ولا شك في أن هذا التاريخ يحتاج
هو الآخر إلى تأمل يطل اتصاله من الوصف والتوثيق . فما
لا يستغنى عنها . لأن تاريخ إعادة قراءة شوقي يحمل بدلالات
تستوعب أمثلتنا الشعرية وخارج الشعرية

دهانا اليوم إلى شوقي ، إذن ، حلقة في تاريخ إعادة القراءة .
كل منا يفتحها أو يغلها . نحا لمحي العين في مسج تصورات نظرية
أو احتياوت يكون فيها الشعر صديقا أو طرعا

التحريب ، وهما وضعيتان متناقضتان ، أولاهما ترى في الماضي حقيقتها ، وثانيهما تهتدي بالحقائق وتحو نحو قلعة الحقيقة

٢ - ٢

نصت الآن إلى بيت شوق .

فم للمعلم وفي التجبيل

كسلك المعلم أن يسكون رسولا

إذا كان مبدأ الخرق مدحلا مبدأ الخلق . فإن الخرق هو اكتمال حالة لتمكث . ويبقى لنا بيت شوق قواعد لعبة السلطة الأخلاقية :

القاعدة الأولى : التباين قبل التعاقد بين المعلم والرسول . نقاربهما في تعليم الحقيقة للناس . والتباين في درجة الحصة ومصدرها ، وهما محددان محاذر الخطاب الديني .

القاعدة الثانية : إيمان التجبيل من طرف المتعلم للمعلم ، فالأول جاهل وثاني عالم . وعملية إيمان التجبيل دلالة على الاعتراف بالأبوة المقدسة

القاعدة الثالثة : الأمر بطاعة المتعلم للمعلم ، وهذا أمر صادر من مكان مجهول وبصوت مجهول صاحبه ، كأنه أت من مصدر فوق - إنساني متعال على المجتمع وتاريخ

هذه القواعد الثلاث تبيّن اللعبة . وكل منها تستلزم الآخر . ولكن السؤال نقيض البقين ، وكما يقول نيتشه « لكن من يتكلم به مرة واحدة ، من يتعلم طرح الأسئلة . لا بد أن يعيبه » كما أضافي ^(٢١) ولذلك نطرح سؤالين : هل شوق هو المعلم الذي يجب أن يبه التجبيل ؟ وماذا يسكون عليه الأمر لو خرجنا على قواعد لعبة السلطة الأخلاقية ؟

إذا كان شوق متعلا - علامة - هذا احتمال لا يقيه . لأن المعلم - « أ ل » التعريف بهية الحقيقة ، وهي عالم يثبت في الزمان . فأول من شكك فيها طه حسين ^(٢٢) ، وأول من هتك قدسيته جماعة الديوان ^(٢٣) ولم يثبت شوق في مسار التحولات الشعرية العربية الحديثة غير أكثر من مكان ^(٢٤) . باختصار لم يثبت أن شوق أثر ، لأنه يعتمد سلطة البداية . كما تتحلل لدى البعض من القدماء والمحدثين معا .

١ - ٣

هكذا ينسج القصب ، ونهدم قواعد اللعبة . وبطل الإيعاء بالتجبيل تسلك رحلة الحوار . ونترك لأمتنا فسحة الانشاق . ونقدم قلبا في غصة الوصوح .

يمكن للمدخل هو تجدية الأرصية النظرية الصائبة عبر الخطاب الشعري ، وهو الخطاب الذي يرتبط بحقيقة سائدة تتصل بسكون شوق المعلم الأول (أو الثاني بعد محمود سامي البارودي) للشعراء العرب

المحدثين . هذه الأرصية النظرية تتمحور حول التجديد الشعري كإحياء للشعر العربي القديم (استنطاق أصوات الموتى في النص وبالنص) ، وهي طبعا الوجه الشعري للاختيارات السلمية التي أرادت العودة إلى ماضي مجرد ، يأخذ حدوده وسجانه من مطالب الحنين في التعدم . بعد انحطاط أمر العرب والمسلمين في مواجهة التقدم الأوروبي . هذه الأرصية السلفية رفضها طه حسين ، كما رفضتها مدرسة الديوان وكل الانتماءات العربية الحديثة ؛ ذلك لأن للسألة ، في عمقها ، اختيار لاتجاه الحداثة . وبواجهة السلفيون هذا الرض ، على أساس أنه موقف مضاد ، يتنازع مع اختبارهم العودة إلى الماضي ، ويرون فيه رفضا صريحا وبهاتيا للتراث والتاريخ ، يتصاعد حتى يهمل إلى مرتبة رفض الدين ، وذلك لارتباط التراث - أو القديم - باللغة ، وارتباط اللغة بالدين ، غيا يرى السلفيون دائما . ولا نعلق الآن على هذا المنطق الصوري في الخجاج ، يكفي أن نوضح اختبارهم الشعري (وقد تبدلت مواقفه مع مرور الزمن) كوجه لاختبارهم الاجتماعي التاريخي - سياسي ذلك حضم في الاختيار .

٢ - ٣

ولكن يتم الحوار حول الرأي السائد في كون شوق المعلم الأول (أو الثاني) تتوقف عند بعض بصوحه خصوصا تلك التي قال بها محمد حسن هيكل ، القراء قصيدته العظيمة العامرة عن الحرب الصليبية اليونانية التي مطلعها

بسطك يعلو فوق . وأخر أذهب

وبسحر دين الله أهدى نصرب

أو قصيدته في رثاء أفرنة ، أو نحيب لثرك أيام حرب اليونان . اقرأ أيا من هذه القصائد التي قبلت قبل الحرب الكبرى ، أو اقرأ غيرها مما قيل بعد الحرب على إثر انتصار الأتراك على اليونان ، كقصيدته التي مطلعها :

الله أكبر . كم في الفتح من عجب

بإسم الله فترك جند عبالد العرب

وإنك لمؤمن حقا بأن هذه القصائد التركبة هي أقوى قصائده عن الحوادث وأصدقها حسا وعاطفة ^(٢٥)

سكنى هنا ينص واحد من النصوص التي يتحدث عنها هيكل ، وهو قصيدة شوق « الله أكبر » ، لما تحدثنا من مكانية مباشرة الحوار على مستويي الشاعرية والرؤية للامسي ، ومن خلالها لاستنطاق العلاقات المربية واللامربية بين الشاعر والشعر من ناحية . ثم بين الشاعر والماضي والمستقل من جهة ثانية . واختيار هذا النص ذو طبيعة مزدوجة في مسألة التراث والتجديد ، ومن الممكن أن يلم البحث مستقلا بنصايا أخرى (ليست أهم بالضرورة) ، وهو يقرأ إحدى الخبريات (مثل « حن كائها الحبيب ») . والأندسيات (مثل - باتالغ الطلح أشباه عواذينا) .

إذ تتكون هذه القصيدة ^(١١) من ثمانية وثلاثين بيتا ، مقسمة إلى سلتين : السلسلة الأولى من ستة وستين بيتا ، والثانية من اثنين وعشرين بيتا ، وتبدأ كل سلسلة بتوجيه الخطاب إلى مصطلق باشا كمال . في السلسلة الأولى

لهذا أكبر . كم في الفتح من عجب
يساعد البرق جند خالد العرب

.. وفي السلسلة الثانية

حسد أبا العارى وهبته
بآية الفتح نسو آية الخبر

ونجمع كل من السلتين بين العارى (الفتح) والفتح

(ب) إيقاعها .

تدرج القصيدة ضمن بحر السيط ، ورويها هو الباء ، وحركته الكسر

(ج) فصاؤها :

يتشكل من ارتباط المدح بوصف الأحداث (من بينها المعارك) . وفي سطر تألف الخاصر فيه مع نظامي (سفارية - أرمير - بدر) وتضارب فيه الأمكنة (تركيا - الهند - سوريا - مصر) ، ويصل عنصر لتألف والتضارب بين الأرمية والأمكنة هو الإسلام والعروبة .

٣ - ٤

هذه العناصر الأولية ، مفردة وجمعا ، هي التي سمحت للقراء جوابا عن سؤا لهم في تلك اللحظة ، وخاصة الرأي العام ، وفي الوقت نفسه رأى فيها المثقفون ، والنقاد منهم خاصة ، علاقة بعيدة الدلالة بقصيدة فتح عمورية لأنهم تمام . يقول طه حسين : « ثم سكنت حينا وسألتني : وأبى أنت من قصيدة : أبي تمام التي مجدح بها المتصم وقد فتح عمورية ؟ قلت ذلك فخرجت لك . ثم رأينا معا أن شوقي إنما اتخذ قصيدة أبي تمام هذه نموذج حين رد أن نعم قصيدته في انتصار الترك » . ^(١٢)

هكذا انضج بسهولة للنقاد آنذاك هجرة قصيدة أبي تمام إلى قصيدة أحمد شوقي فأصبحت القصيدة الأولى نصا عالميا مناسبة للقصيدة الثانية

١ - ٥

تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبي ، لا كحانة معارفة لمبار ، بل كسحق وسياق وبحول ^(١٣) ، وهو ما يحرص قراء النص من خلال ما ينسجه وبين نصه . كما أن الكشف عن الأدبية يتملى ملاحظة الخارجي والهامشي ، كمصير معروف . ويبدأ إلى تركيب النص وطبيعته اقتصاده اللغوي ، ودرجات خلق النسخ من رابط العناصر المتصادمة فيما بينها

على أن محاولتنا في القراءة الحالية لن تشمل تمام هذا الهدف .

من يراجع كتاب « حافظ وشوقي » للدكتور طه حسين ^(١٤) يدرك أن هذه القصيدة « الله أكبر كم في الفتح من عجب » كانت مناسبة لاختيار السوق الشعرى العام في مصر . واختيار تأثير هذا الدوق على مواقف النقاد ، وتوجيه اهتمام النقاد المحددين بالشعرية العربية ، ومن ثم بفصية العلاقة بين التجديد والمعارضة

(أ) الدوق الشعرى العام

يقول طه حسين : « كنا جياعة منا الهامه ومنا الطربوش ، منا المصري ومنا السوري ، منا المسلم ومنا غير المسلم وكنا جميعا مرتاحين إلى انتصار الترك » متشوقين إلى ما يسجل هذا الانتصار ويشهد به . وتناول شاب منا الصحيفة ، فأشاد القصيدة في شيء من الخشاعة غريب ، وفي شيء من الابتقان في الصوت وإخراج الحروف ، وتقطيع الوزن ، وقذف القافية كما تقذف الحجارة ، فرفضنا وأعجبنا ، ونحسب بعضنا فصفق ، والآخرنا على أنها قصيدة رائعة » ^(١٥)

(ب) تأثير هذا الدوق على مواقف النقاد - يقول طه حسين أيضا : « ثم التقينا (هو وصديقه محمد حسين هيكل) في مجلس من هذه المجالس التي أضلوا فيها إليه وحدنا ، فتحدث في حرية ، وبحث في الحديث في كثير من الأحيان إلى ما يكره كثير من الناس : فاعلما لقراءة القصيدة ، وحيث لا حظت أنت ولا حظت أنا ، أن إعجابنا لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية » ^(١٦) ، وأن بين الدوق العام وفوقنا الخاص تنافسا غير قليل هذه المرة » ^(١٧) .

(ج) لفصية العلاقة بين التجديد والمعارضة .

وتتوزع هذه الفصية عبر مقالة طه حسين بكاملها ، بل إنها شملت طه حسين بوصفها قصة عامة ، تتوزع فصول كتابه عن « حافظ وشوقي » كله . ويرد هنا مرة غا دلالاتها الكبيرة : « أذكر وتذكر أنت أيضا أننا طرنا يومئذ بإحضار هذه القصيدة لهذا الدوق المفضل ، لمضحكنا وأهزلنا في الضحك والسخرية ، من هذه الصور المتبعة البالية » . تتخذ لتصوير الحياة الجديدة المعاصرة » ^(١٨)

كان نشر هذه القصيدة ، بإذن ، مصححا للرعى الشعرى الساذج الذي يبعد الخطأ والكلام ، وإثباتا لانتقال النقاد بأمر العلاقة بين القديم والحديث ، وإحساسهم بسيطرة الدوق العام عليهم ، وهو ما سينصح أكثر في مقدمة محمد حسين هيكل في ديوان شوقي

١ - ٤

لقد كتب أحمد شوقي هذه القصيدة بعد معاهدة لوزان (يوليو - تموز ١٩٢٣) ، وهي للمعاهدة التي حققت انتصار مصطفى باشا كمال « العارى » ، كما لقبته « الجمعية الوطنية التركية » في سفارية ، ثم أرمير فيها بعد

٢ - ٤

ويمكن حصر مؤشرات العناصر الأولى للقصيدة من خلال

غير مستقصاء مكونات وقوانين المحور الترابطي
syntagmatique والمحور الاستوادي
paradigmatique ، ولا مسألة هذه الحدود العامة
شعرية أو علاقة الشعرية بالألفية ، لأن القراءة هنا مقصورة على
علاقة قصيدة شوق بالنص العائب ، أي ما يربط بالتداخلات
النصية

٢ - ٥

إن النص ، كدليل لغوي معقد ، أو كلفه معزولة ، شبكة فيها
عدة نصوص ، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى ، أو يمكن
أن يتصل عن كونها . وهذه النصوص الأخرى اللاهائية هي
ما نسميه بالنص الغائب ، غير أن النصوص الأخرى المستعارة في
النص تتبع مسار التبدل والتحول ، حسب درجة وهي الكاتب
بعملية الكتابة ، ومسعى قائل الكتابة لثباتها^(١٧)

ويتصل - هنا - عن مصطلحات : المعارضة ، النص
المعارض ، النص المتعارض . ويتصل أيضا عن تعدد
المصطلحات المتمحورة حول « السرقات الشعرية » ، ذات البعد
الأخلاقي (الإثم الأخلاقي) ، ذلك لأن وجود النص ، أي نص ،
يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو مقترنة معه ، كما أن
الانفصال عن مصطلح « المعارضة » ومشتقاته ناتج عن كون العلاقة
بين النصي - المعارض والمعارض - لا يمكن أن تقوم على التماثل
« فمن سعى أن العلاقة بين النصي ليست علاقة التكافؤ
لبسيط » ، كما يقول طودوروف Todorov^(١٨)

٣ - ٥

ونتم إعادة كتابة النص العائب في النص من خلال قراءتين ثلاثة
هي : الاجترار والامتصاص والحوار^(١٩) ، وفي الوقت نفسه من
خلال مستويات لوائح الكلام التي تشكل ما يمكن تسميته بمجموعة
من النوى ، المركزية منها والهامشية ، وهي الدليل ، والمتتالية ،
بحسب تعريف شومسكي لها ، وما بعد المتتالية ، أي الفقرة أو
النص وجميع هذه النوى . أو بعضها دون البعض الآخر ، يتبادل
المواقع في النص ، فبدر السباق كما تدبر دلالة النوى هذه ، مما يعطي
النص حركة دائمة ، ويضع مجموعة النوى ، مركزية أو هامشية ،
إلى لعبة الحياة والموت . ودون ادعاء الممارسة النظرية ، أو الوصول
إلى بلورة صريح ، يضع الحقل المفهومي لقراءة النص الغائب
كخارج - داخل

١ - ٦

يمكن لمصاحبات مكونات أو عناصر دال التداخل النصي لدليل
شوق ، أي البنية السطحية لقصيدة شوق ، كدليل ، معقد ، من
خلال ما يلي .

(أ) دال النص المهاجر (قصيدة أي تمام) الذي تتحدد عناصره
في
- عدد أبيات القصيدة ، وهو واحد وسبعون بيتا ،

والقصيدة من مطولات أي عام
- وإيقاعها المركب من بحر البصر ، وهو من التشكيلات
الإيقاعية المنقصة المتميزة بأنها الأكثر استعمالا في شعر أي
عام^(٢٠) أما المروي فهو (الباء) ، وهو المروي الأول في
الاستعمال في شعر أي تمام ، حيث أنه تصل إلى ٧٢ من مجموع
٣٢٨ قصيدة ، أي بمعدل ١٧٪^(٢١) وحركة المروي هي
(الكسر) وهو الآخر يأتي في المرتبة الأولى . إذ يصل كسر
المروي في شعر أي تمام ٥١٪^(٢٢)

. معجمها : المعرى ، الطيبي ، الحزلي ، التريحي ،
الحزلي ، واقتاد القيود الانتقالية للمعجم ، مما أشأ
ما سماء القدماء بمصيبة الديدع ، ولكن الظاهرة
الأسلوبية - البلاغية ليس مقدورها أن تلم بالنص كتركيب
متكامل وكتابه

(ب) مدلول النص المهاجر الذي يبنى نسجه عبر نصاء النص من
مدح ، ووصف ، وتآلف بين الماضي والحاضر ، وتغارب
الأمكنة ، ولحمة الإسلام والعروبة هذه المكونات .
أما مدلول النص العائب ، برصمه نصا متداخلا ، فيشغل
من خلال التأثير المتعدد المستويات في قصيدة شوق . ويمكن
إعطاء الصورة الرياضية لهذا التداخل النصي^(٢٣)

دال النص المهاجر إليه (دال النص المهاجر + مدلوله)
دليل التداخل النصي -
مدلول النص المهاجر إليه (= التاليف)

٢ - ٦

يمكن أن تصومع دلالية (سميائية) التداخل النصي في عرب
العناصر ، أو المكونات المشتركة بين النص المهاجر (النصوص
المهاجرة) والنص المهاجر إليه^(٢٤) ، ثم البحث عن قو بين الهجرة
ويتضح من الاستقراء العام أن الخصائص الإيقاعية لقصيدة
شوق ، نجعلنا على الخصائص الإيقاعية السائدة في شعر النصف
الأول من القرن الثالث للهجرة .

وإذا كان نص شوق يتدرج ضمن البسيط ، فإن هذا الشكل
الإيقاعي هو الثالث من حيث الترتيب في النصف الأول من القرن
الثالث ، ويمثل ١٥.٢٧٪ من التشكيلات الإيقاعية المستعملة في هذه
الفترة ، يتقدمه الطويل بـ ١٨.٨١٪ ، والكامل ، سيد هذه
التشكيلات الإيقاعية بـ ٢٠.٦٠٪ والمرتبة الثالثة ، وهي نصها
الموجودة في شعر أي تمام^(٢٥) حيث يمثل كل من الكامل والطرير
والبسيط والنصف والواحد ٨.٢٦٪ من مجموع شعره .

وكثرة استعمال البسيط في هذه الفترة تلتقي مع كل من استعمال
المروي (الباء) وحركته (الكسر) ، بالإضافة إلى مرتبة الأولى لدى
أي تمام ، يصل إلى المرتبة الثالثة في ديوان البحري . وسواء كنا
تحدث عن أي تمام أو البحري أو الأعاني ، فإن الكسر يظل في
المرتبة الأولى^(٢٦)

بهاية ، عند العلاقة بين قصيدة شوقي وشعر النصف الأول من لفرق الثالث ليس هناك أو تمام وحده ، ولكن شعر هذه المرحلة برمتها على أن الإيقاع وحده لا يقبض مركزية التداخل النصي ، ويظل دليل أي تمام (قصيدته) وحده يشكل النواة المركزية (إلى جانب الإيقاع محدد المعجم والعصا) ، بينما تظل المصوص لأخرى ، لأنني تمام وعبره ، لفترة عصها ولا قلها وبها ، هي هامة هناك حمرة أكثر من نص عائب إلى نص شوقي ، واعتماد نص أي تمام كونه مركزية لنص شوقي على ، مانس للكانت والفارسي ، وصيانة ومطهر للأدبية^(٢٥) في تلك المرحلة وككل نص عائب ، مركزي أو هامشي ، حصص نص أي تمام ، وعبره ، لإعاده لكتابة في قصيدة شوقي ، بمعنى أنه حصص للتبدل والتحول . نعا بدور فراءة شوقي للنص العائب ، ووجعية الوعي المتحركة في

الفراة

٦ - ٣

حاولنا ، سابقا ، عزل العناصر أو المكونات العامة المشتركة بين قصيدة شوقي وقصيدة أي تمام وشعر النصف الأول من القرن الثالث عامة . وبنا - الآن - أن نصبت إلى الفوارق ، خاصة تلك التي تمايز بين قصيدة شوقي وقصيدة أي تمام

(١) البنية السطحية

- مختلف عدد الآيات من قصيدة إلى أخرى ، فهو في قصيدة شوقي ثمانية وثلاثون بيتا ، وفي قصيدة أي تمام واحد وسبعون بيتا فقط .
- أزم فرق السبعة عشر بيتا شوقي بإضافة سبع عشرة مائة ، كنتيجة أدوية للفرق بين عدد الآيات . وفي الوقت نفسه ، يحصل أكثر من ٥٠ / من فوارق قصيدة أي تمام ، وهي : الكعب - الربب - الشهب - كذب - منقلب - الصلب - الخطب - القشب - الحطب - صبيب - وأب - كرب - النوب - الحطب - الرحب - سرب - مختضب - الخشب - الثرب - عجب - الرعب - لجب - يصب - كتب - عشب - نجب - لذهب - صحب - لمرب - العصب - النسب - العرب - الحجب - الحطب

وهي في قصيدة شوقي على غير ترتيبها في قصيدة أي تمام .

- لتتركب قصيدة أي تمام من متتالية واحدة ، ككل للشعر في ذلك العهد ، وقصيدة شوقي من سلسلتين متصلتين بينها ترفق لأخذ نفس ، بحسده يفاض طباعى . وتنقسم القصيدة إلى أكثر من جزء من معطيات الشعر الحديث عامة .

يبدو السلسلة الأولى من قصيدة شوقي وكأنها تسعيد عطلوها العامة في السلسلة الثانية ، بما يوحي بأن النص كان من الممكن أن يتقل إلى سلسلة ثلاثة (أو أكثر) ، وفي الوقت ذاته كان من الممكن أن يكتفى بسلسلة واحدة . والنص موضوع هنا في الشرائط المادية - الجسدية للإنتاج الشعري لدى شوقي^(٢٦) ، بينما تتجلى قصيدة أي تمام خاصة لتبين صادم ، يعتمد النمو والتكامل والتجسس .

- ونحن حاولنا وشيخة الألفة (استشهادا واستعانة) بين معجم القصيدتين أن تبين ، فإن أكثر من فرق مكتسح الأدب واعمين ، على مستوى محاور المعرفة ، والطبيعة ، والحرب ، والسلم والتاريخ ، والجغرافية ، إحصاه إلى بدل قانون يعود المعجم ، وهو عند شوقي يحضج للحمل المقولة ، فيما هو عند أي تمام يتأسس انطلاقا من رؤيته للشعر وشعره ، وهو ما حصره القدماء ، خطأ ، في اليلج

(ب) البنية العميقة

- لا تتناول القصيدتان موضوعا تاريخيا واحدا - وهو يقص ما حصل في فراءة كل من شوقي وصلاح عبد الصبور الحديثة دشواي مثلا^(٢٧) قصيدة أي تمام تطلق من معركة عمورية وانتصار المعتم . (اختلف المؤرخون في تاريخ معركة عمورية ، هناك من يقول حدوثها سنة ٢٢٣ هـ ، وهناك من يقول سنة ٢٢٤ هـ ، والليسان قانونه أيضا) ^(٢٨) وقصيدة شوقي من حرب - سلم - انتصار مصطفى باشا كيان (١٩٢٣) . هاتان القصيدتان تلتقيان في الانتصار ، وتعتمدان في القائدين المسكرين ، كما تختلفان في الزمان والمكان وتباعدان .

وتتباين القصيدتان أيضا من حيث عناصر هذه البنية وتركيبها عناصر قصيدة أي تمام ، كبيات جزئية ، تصحور حول الرؤية التحليلية للفرق بين الكلام والفعل (الكعب والسيف) ، بين الابدولوجيا والواقع (الرواية والنجوم والخراف والكذب والأحاديث الملفقة من ناحية والمفتح من ناحية ثانية) ، عمورية (الأسطورة والأنثى) ، والمعركة ، وتلبية نداء المرأة الزبطرية (هل هو نداء الأم أم نداء الأرض ؟) والمدح ، والربط والمقارنة بين معركة عمورية وغرورة بدر

وعناصر قصيدة شوقي ، أي بيانها الجزئية ، تعتمد المدح (من بين عناصره إيقاع الشبه بين خالد الترك وخالد العرب) ، والسلم ، والحرب ، وتشبيه معارك مصطفى كمال بغرورة بدر ، والمدح ، وشبه العالمين الإسلامي والعربي ، وقد وحدهما الإسلام

بيات حريشة تأتلف وتختلف عذدا وموحا ، والتركيب هو الأهم هنا ، فهذه العناصر ، كبيات جزئية ، تختلف في مواقعها (مبناها) ونسقها من نص إلى آخر . وهي بنيات تعتمد النمو والتكامل والانسجام في قصيدة أي تمام ، وتعتمد تركيبا يشأ منه التمايز والتراكم في قصيدة شوقي .

٦ - ٤

هذه المروق المتعددة في صيغاتها ، من حيث عدد الآيات ، ونوعية القوافي وطبيعة محاور المعجم والتركيب اللغوي ، ثم المروق الأخرى من حيث المعركة ومكانها ، ورماتها ، وقائدها ، وشرائطها التاريخية والحضارية ، وعناصر البنية العميقة وتركيبها ، كل هذه الاختلافات وغيرها ، تؤكد تبدلات قصيدة أي تمام أو تحولاتها ،

وهي تهاجر إلى قصيدة أحمد شوقي . ويمكن أن مركز هنا على تبدلات ثلاثة

(أ) من التجانس إلى التناثر

تمثل البيت الأول الحيلة الأولى في القصيدة . وربما كانت الحيلة الأولى بسببها وقوانين هذه السبئية ، هي التحكك في تركيب النص ككل ، لا كإيقاع فقط - وهو البديهي - بل كتركيب وسو ونحوه . إذا سلمنا بهذه الفرضية فسنفسر بوضوح امتدادية النص لا تركيبته ؟ فجميع أبيات قصيدة شوقي نصريف استهلاكي (سيولة) البيت الذي يطلق النص ويلقى به على عنة الانفتاح استجواب . هكذا تتراكم الأبيات وتتمدد وتسيل حتى يبدو التناثر واضحا ، وهذا ليس غريبا لأن التركيب الكامل للقصيدة يقدم على «العجب» المثلث في البيت الأول ، وهو عنوان القصيدة برمتها ، تلك التي يفرد بها اتصال «العجب» لأروية التحليل والبناء والتركيب ، وهكذا تضطرب القصيدة بين عجب الفتح ، وعمره «صلح» وبطولة القائد والمرسان ، والإرادة الإلهية

وتأتي قصيدة أبي تمام من مكان التحليل والتركيب . منذ البيت الأول سلك رحلة التحليل والتركيب والتجانس .

السبب أصديق إنباء من الكتب

في حده الخلد بين الجلد والكتب

في الشطر الأول انتصار للواقع لا الأيديولوجيا (السيف والكتاب هنا غير مطلوتين ، ولكلها بيان في سياق تاريخي محدّد) الشطر الثاني تركيب (لا تلاعب محض كما يظن بعض مصطلحي البلاغة) بين أحد والحد ، بين الجلد والكتب . وهو المعنى ~~المتعارف للكلمة~~ الواحدة . والثانية القصيدة المنصورة عبر وحدة متلاحمة طول لقصيدة بكاملها ، كتحليل وتركيب ، له التأمل لا الانفعال ، والاقتصاد لا السيولة . وهذا ما سونغ لطفه حين أب يقول :

«وكنيت أرى أن من الظلم أن يقاس هذا الشعر (ويقصد هنا قصيدة شوقي ، وخاصة أبياته في المقارنة والتشبيه بين معارضة مصطلح كمال وبوم بدر ، أي الأبيات ٦٢ - ٦٦ من قصيدة شوقي) الذي لا يدل على شيء إلى بيت كهذا البيت فيه الشك واليقين معا ، وفيه المبالغة والاقتصاد معا ، وفيه اللفظ الرصين يدل على المص الحيد»^(٢٢) . إنه ابتناق بهجة التجانس .

(ب) من الكتابة إلى الخطابة والكلام

إن الملاحظة الأولى من التبدلات تلتقي عسويا وسيويا بطبيعة ممارسة الشعرية

تتمحور قصيدة شوقي في سياق العودة الأبدية للماضي . وككل عودة شعرية ، يستصحب المائد بما يجذبه لهذا المتكلم الشعري وهو - جري إلى لساننا ، وعبره إلى لسان الفارئ . وكانت قصيدة أبي تمام كما لا يخفى الشعري ، وقد دخل مرحلة وصف الحرب بعد معركة بابل ، ذلك أنه لم يكن قلبها عاشقا لوصف الحرب ، أما بعدها قد كثر كثرة صلت من مميزات شعره^(٢٣) . ومن خلال عشق الحرب نمد إلى عشق حد اللغة . إن قصيدة أبي تمام ، بهذا المعنى ليست

وصفا لواقعة تاريخية ، هي عمودية ، أي ليست قفلا للتاريخ أو تاريخا للأحداث ، وبالتالي ارتكاز دلالية (سيميائية) النص على المحور العمودي ، وما هو خارج النص بتعبير ريمانيير^(٢٤) ، وبكها أساسا بحث بعيد العود في نظرية الشعر عند أبي تمام ، وقد انحصرت نظريتها لدى القلماء في انتاج البديع ، وما هي بالبديع فقط ، لأن الملاحظة لا قدرة لها على تجاوز النص .

يمارس أبو تمام الحرب داخل النص كما هي خارجة ، فهذا انتصاف والتقريب والمخدم في قصيدة أبي تمام نقل شعري غير مباشر لواقع موضوعي يتقاطع مع حالاته الحسدية ، في علاقتها انوعية واللاواعية بحسد اللغة . إنه حرق اللغة والذات ومجمع .

نحن هنا أمام صناعة لغوية ، لما الختاك وانساف ، نعزو الله دون أن نقولها ، ونخرج التجربة التاريخية بالتجربة الأنطولوجية . ودلائل هذا النص تنشق من تقاطع المحورين الأفقي والعمودي ، داخل النص وخارجه ، وما للمعركة إلا حجة لاكتفاء الخواص والأجساد ، لتقاطع الحياة والموت

ونهدف قصيدة شوقي إلى المدح وتاريخ المعركة ووصفها (من جلد ، على عكس أبي تمام) وكأن حقيقة الشعر تأتي من خارجها ، ومن استشهاده بنص غالب كمصدر للأدبية والشعرية ، في النص ، وليس من جدلية الداخل / الخارج ، أي التركيب الداخل (سقا وسباقا) للنص والتركيب الخارج المعنى ، كما نلاحظه في قصيدة أبي تمام ، فنعتقد قصيدة شوقي - بعد المعركة - داخل انسج المعنى للنص . وغيبات هاجس المرد لنص ، كما شقة تعوى ولا تستسلم إلا لمزجها كما يقول أبو تمام^(٢٥)

هذا التبدل الثلاثي انتقال من الكتابة في قصيدة أبي تمام إلى الخطابة والكلام في قصيدة شوقي ، ويهيئ مسافة من الوعى الشعري لا سبيل إلى إنجائه .

(ج) من الإنتاج إلى الحنين

إن أبا تمام منتج ومعيد للإنتاج ، وليس مستهلكا ، كما هو الحال عند شوقي . عصى أمر فإن أبا تمام يلحج الصعود التاريخي والشعري بينا يغشى شوق سقوطها . يكتب أبو تمام هذا النص العذب بكل اختصار ، ليحول ويحول معه ، جسديا وشعريا (والشعر هنا جسد أيضا) ، وهذا التبدل الثالث هو ما يؤطر مفهوم الشعر ويحدد دلالته ، فهو - الشعر - عند الأول معاناة وسكينة وإعادة إنتاج ، أي كتابة ، وهو عند الثاني إلهام وانقياد واستهلاك ، أي حطام وكلام

٧ - ١

التفروق والتبدلات تخشى بدالاتها . إن قصيدة أبي تمام ، كنودة مركزية ، هاجرت إلى قصيدة شوقي من خلال القراءة وإعادة الكتابة . ويتحكم فيها قانون الاجترار الذي يحصر نص أبي تمام . ومن ثم شعر الصف الأول من القرن الثالث للهجرة ، في بعض خصائصه وعناصره الشكلية البرانية ، ويتعامل معها معزولة من سبقتها وسبقتها . إنه قانون يرى إلى النص في سكوبية وعلاوة

العابرة ، وهو ما يجعل « الحدود القصوى » لوعي شوقي^(٣٢) تلتقي بالحدود القصوى للرؤية السلمية إلى كل من الماضي والحاضر ، وهي رؤية تعتقد ببراعة الخصائص الكتابية لنص أي ناعم ولا تاريخيتها

وقراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ، أي حين تلمى إمكانية تقي جرتي أو كل له ، حسب كريستيفا Kristeva ، تنكس بالنص الغائب كاستهلاك ، وتلك هي علاقة المعز والقصور لا علاقة العمل والتخطي .

٧ - ٢

هذا يكس المعارضات ، عن أن تكون مجرد لقاء صامت مسي بين شوقي وأي ناعم ، ونتمدد لتصل وتلاصيح أخطر قه بابانا التي مارنا سألها في زمنا : ما التراث ؟ كيف نقرأه ؟ لماذا نقرأه ؟

ويعتقد السلميون ، عن خطأ ، أنهم الحافظون للتراث ، الصامسون لقاء المستقبل ، وهم ، لويديرون ، مآخون له ، مطمئنون وهجه ، يفتزلون ماضي الأمثلة وحاصرها في جواب أحادي له هيئة النقش وسلطة الخواء

٧ - ٣

كان شوقي يرى الشعر في الماضي لا في المستقبل ، رغم أنه المجتمع

الهوامش :

- (١) راجع مصطلح « هجرة النص » في دراستنا « صلاح عبد الصبور في الغرب : مقاربة أولية لهجرة النص » ، مجلة « أصول » القاهرة ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص : ١١١
- (٢) عبد ربك بنده « أصل الاتصال وصلها » ، تحرير محمد كيتوني ، الطبعة العلمية ، مؤسسة علمية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص : ١٤
- (٣) راجع خاصة كتاب « حافظ وشوقي »
- (٤) راجع كتاب « الديوان » لجلس محمود الغناء وإبراهيم عبد القادر المازني
- (٥) رأي أدريس كنعودج فقط
- (٦) محمد حسين مهكل ، مقدمة الطبعة الأولى « الثغريات » ، ج ١ سنة ١٩٦٦ ، مطبعة الامتياز بالقاهرة ، ص : ١٤
- (٧) استشهد في هذه الدراسة على طبعة ١٩٦٦ ، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة التي ببيروت
- (٨) « حافظ وشوقي » ، ص : ٢٦
- (٩) التلخيص من عندنا
- (١٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها
- (١١) المرجع السابق ، ص : ٣٧
- (١٢) راجع ص : ٢٩ من الجزء الأول من « الثغريات » طبعة ١٩٦٦ ونضرب أن القارئ يعرف القصيدة كما يعرف قصيدة أي ناعم
- (١٣) « حافظ وشوقي » ، ص : ٣٩
- (١٤) Henri, Meschaucé, Pour La Poétique I, Le Chemin. NRF, Gallimard, 1970, p. 49
- (١٥) Roland Barthes, L'Universelle, Bordas VIII Littérature, 2e Preface
- (١٦) T. Todorov, 2. Poétique, Poésie, No 45, 1968, p. 43.
- (١٧) راجع كتاب « مقاربة الشعر في الغرب » محمد يونس ، دار العودة - بيروت ١٩٧٩ ، ص : ٢٥٢
- (١٨) Jamal Ediles Meschaucé, Poétique Arabe, Editions Anthropos, Paris, 1975, p. 218.

على الآداب الأوروبية بعد تعلمه الفرنسية ، ولم تكن هذه الرؤية عموية ، ذاتية ، وإنما هي مشروطة بالحدود القصوى لثقافته الاجتماعية . وبما كان لسان شوقي أوروبيا كان شعره يكتب باحترار القدماء ، كذلك كان يقتر الفرنسية ، بينا وعيه الشعري لا يتجاوز السلبية (الناس الأوروبي واللغة الفرنسية - أو الإنجليزية - هي دليل الناعة آنذاك) . إن علاقة شوقي الخارجية بالشعر العربي القديم (والشعر عموما) تتوافق مع لرؤية السلبية . المحدودة طليها . ومادا عانا أن نقول أكثر بما قل طه حسين عن « العلاقة بين القصيدة ؟ » نصت إبدل إلى طه حسين حيث يقول : « ثم اخذنا نتقل في القصيدة من بيت إلى بيت حتى انتهينا إلى أن ذوق القدم على نحرجه لا يستطيع أن يسبح قصيدة شوقي ، بعد أن ألى ذوق الحديث أن يسبحها ، وكانت خلاصة رأيك ورأي أن هذه القصيدة إنما هي أشبه بالقرص المدرسي يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للماذج الفنية التي تلى إليهم ، فيوظفون في الصورة ويحفظون للوضع »^(٣٣)

٨ - ١

لكل قراءة متاعها وممتعتها وعابثها ، وهذه المحدودة لقراءة النص الغائب لا تهدف إلى التقليل من أهمية شوقي التاريخية ، ولكنها تنجب احتيازه كعلاقة متقدمة مع التراث

(١٩) Ibid p. 169.

(٢٠) Ibid p. 175

(٢١) غيد حنا بالبرحة الأول من

A. Bourreau, Pour Une Semiologie de l'intertextualité, in Linguistique et Sémiotique, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, n. 50

مع مرادفة استعمال النص للهاجر وللهاجر إليه ، بدل مصطلحي الكتاب المذكور

(٢٢) Ibid p. 53.

(٢٣) J. E. Bencheikh, Poétique Arabe p. 219

(٢٤) Ibid p. 172.

(٢٥) A. Bourreau, Pour Une Semiologie de l'intertextualité.

(٢٦) شهادة دارو بركات الواردة في كتاب « شوقي - شاعر العصر الحديث » ، المذكور شوقي شريف وقد جاء فيها : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صبا ، ولا محل للمساء حتى نطاع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يروى قصصه ، ويستثير فيه ، ويحفر خياله . وكان أكثر ما يظم الشعر هو ما هو واقف أو يجلس إلى أمصه ، يليب حليم يدمته وفكره ، فلما يجلس إلى مكتبة للتفكير وحضر الشعر ، فإذا يجلس إلى الكتب فتندوى ما يكون قد ظنه واستوعبه لميكال الفكرة ، ص ٥٨ دار المعارف بمصر . بقول تاريخي وراجع أيضا صمغني ٥٩ ، ٦٠

(٢٧) « الثغريات » ، ج ١ ، ص : ٢٤١ وقصيدة « شوقي رهران » لصلاح عبد الصبور . ديوان « الناس في بلاد » دار الآداب ، ١٩٦٥ ، ص : ٢١

(٢٨) د . نجيب محمد البيني ، أبو تمام الطائي ، حياته وحياة شعره ، دار الفكر

(٢٩) « حافظ وشوقي » ، ص : ٤١

(٣٠) د . نجيب محمد البيني ، أبو تمام الطائي ، حياته وحياة شعره ، ص : ١٠٧

(٣١) Michael Riffaterre, La Production du Texte, Coll. Poétique.

Seuil, 1979. Sémantique du Poème, p. 29

(٣٢) (الإشارة ما لبث أن ناعم

والشعر فرج ليست خصيصته طول السلبات إلا المقترعة

(٣٣) مصطلح « الحدود القصوى » القوي من مصطلحات جرونمان

(٣٤) « حافظ وشوقي » ، ص : ٤٤

مَعْرُ

على

مَعْرُ

معارضات تنكوفي بمنهجية الأسلوبية المقارنة

محمد الهادي الطرابلسي

إن الجامع يتنا في هذا اللقاء هو أننا جميعاً نحارس الكلمة ونعاطي الأدب . وهكذا ينبغي أن نكون بعد المهرجان مؤرخين متضامنين تضامتنا أيام المهرجان ، وهكذا كان ينبغي أن يكون أمرنا قبله . لكننا في الحقيقة طائفتان عادة : بل ثلاث طوائف ، يتنا من الحواجز الوهمية ما أضرب بالآداب وعلمه وتعليمه . طائفة الكتاب أو المنشئين المبدعين بصفة عامة في جهة ، وطائفة النقاد أو العلماء الباحثين في جهة أخرى ، وفي الجهة الثالثة طائفة القراء المستهلكين . وإذا كان طائفة أن تتصل عن الآخرين فإنها هي طائفة القراء المستهلكين الذين لا أدب لهم ولا كلام على الأدب . أما طائفة الكتاب والوسطاء أو الكتاب والقراء الناقدون العلماء فآخرى أن تتوحدا ، لأن ممارسة الكلمة وتعاطي الأدب معاناة واحدة . وقد حان الوقت فننظر إلى الأدب هذه النظرة الوحيدة ، وإعطاء انعكاساتها المبهجة في عملية التقييم حتى نلحقها . ولقد حان الوقت - أيضا - لمراجعة الموقف في عملية الكتابة ذاتها . ما حقيقيتها ؟ ومن تأكي ؟ وهل هذا الذي نسبه إنشاء حقيق باسم الإنشاء أم هو مجرد توليد وتحريك ؟ ..

نصوص الأدب وإعادة تصبها بمراجعة درجات الكتابة فيها والقراءة وحدود الإنشاء ومدى التولد . ولكننا سنكتفي في هذا العمل - بالنظر في معارضات تنكوفي (والمعارضات ضرب من الأدب يظهر فيه الازدواج في أوضح معالنه) وبذلك نأمل أن نوضح المسألة للبدية كما نأمل أن تكتسح نحو حل للمسألة للمهجة أيضا . ذلك أن القضية مخفضة انحصارها في فكرة التولد تستدعي فكرة الترابط بين النصوص . والنظر إلى النصوص في ترابطها لا يكون إلا من زاوية مقارنة . ولما كان الأمر محصورا في النصوص الأدبية ، اتضح أن مدار العمل سيكون الجانب الفني الجمالي أي الأسلوب .

الواقع أن النص الواحد من الأدب لا يخلو من وجهين فيه ، لكتابة فيه وجهة ، والقراءة فيه وجه آخر ، ومرجع الإبداع فيه إلى التولد لا إلى لإنشاء . وشأن النصوص الأدبية في هذه الحال هو شأن متعاطي الأدب الذين - وإن غلبت على بعضهم صفة الكاتب وعلى بعضهم الآخر صفة الناقد الباحث - يلتقون في كون جميعهم ممارسا للأدب .

ومن نصوص الأدب ما يبقى فيه هذا الازدواج مخفاه قد يروم بتولدها تولدا ذاتيا ، ومنها ما يظهر فيه ظهورا يبي أن قوام العملية الأدبية التولد الطبيعي لا التولد اللدني . ومن لفيد الرجوع إلى

والشكل لا يخلو من تعقيد ولا يتبع فيه التسرع ، ولذلك
ستخصص قسماً من بحثنا للعمل التطبيقي ، بعد التمهيد له بما يلزم من
معلومات نظرية

...

إن اعتبار الكتابة الأدبية كتابة خاصة تختلف عن الكتابة العادية
ليس فكرة جديدة . فهي حقيقة واكبت - عند العرب - مشاة
الكتابة ، من حيث هي صناعة ، عندما انتقل الكلام من ذاكرة
الرواة إلى أوراق المدوّنين ، حتى وإن كان تقسيم الكلام إلى نثر وشعر
لا يكن دليلاً على قدم تصور خصوصية الكتابة الأدبية ، بسبب
الند حل الذي بين دلالات كل من المصطلحين ، ومآلها في الغالب
إلى التعبير عما بلغ مستوى الصناعة^(١) من الكتابات دون الكتابة
العادية ، بحيث يهمهم أنهم كانوا يقاتلون بين النثر والشعر عموماً لا بين
نثر العادي من ناحية والنثر الفني والشعر من ناحية ثانية ، فإن فكرة
اختلاف الكتابات في الطاقة الإنشائية ليست غريبة عنهم . وإذا لم
يصطلحوا على صيغ من التعبير يراهم فيها الاختلاف في الوظيفة إلى
جانب مراعاتهم الاختلاف في البنية فإنهم - في مستوى التحليل -
كانوا واعين بأن للكتابة الأدبية - ولا سيما الشعرية - خصوصيات
وظيفية ليس للكتابة العادية منها شيء

لكن الحديث الذي بدأ بأخذ طريقه إلى أفق الدراسات
العربية - وذلك منذ مطلع النصف الثاني من القرن الماضي - هو
اعتبار أن للكتابة درجتين بمعنى الرابسي للكلمة : كتابة لم يحددوا
درجتها ولم يصرحوا بأنها من الدرجة الأولى ، وكذلك أيضاً لأنها على
عكس الصرب الأول من الكتابة - واضحة الهوية بينة
الخصوصية ، مما جعلهم يستعملون لها مصطلحات قديمة عديدة
ومتشعبة . فهي الأدب حيناً والإنشاء حيناً آخر ، وهي الشعر إذا
فصدوا إلى تخصيص أعلى مستوياتها . وهذه مصطلحات تختلف في
طاقة الدلالة ولكنها تشترك جميعاً في دلالتها على كتابات من درجة
سامية . ولذلك اصطلاح - أخيراً - على الكلام الذي يمثلها بمحدد
عبارة « الكلام السامي »^(٢) . وأما الصرب الأول من الكتابة فهو
الذي اصطلاح على تسميته بالكتابة من الدرجة المنخفضة^(٣) ، وبمعنى
الكتابة العادية أي التي تخلو من كل طاقة إنشائية أو وجهة فنية ومن
ذلك الوقت انطلقت فكرة الدرجات في الحديث عن صروب
الكتابات

وليس يخاف أن هذا الصرب من الكتابة أكثر احتياجاً من سابقه
لمصطلح في يدل عليه ، وحدّ مصبوط يبرر درجته ، وذلك لأس
الاعتباس في دراسة الكلام ، إذ قد يظن - بما أن درجته تعادل
الصعر - أنه ليس بدرجة ، ولا يستعمل في حساب درجات الكتابة
« الأدبية » ، فليس هو أدبياً ولا له من الأدب شيء ، والدرجات إنما
هي درجات « الأدبية » في الكتابة ، والحال أنه يمثل الدرجة الدنيا التي
تقاس درجات الأدبية انطلاقاً منها ، أو بطل - بما أنه كتابة - أنه

يمثل الدرجة الأولى منها ، ولكن همه المدارس - في هذا الحال -
تعلقت بدرجات الأدبية في الكتابة ، كما بنا ، لا بدرجات محكة في
الكتابة ذاتها

استقر في أذهان الخلفين - إذن - أن الكتابة العادية كتبه من
الدرجة الصعر . وأن الكتابة الأدبية كتبه محاورة لها وبمعنى عنها .
عمى أنها كتابة من الدرجة الأولى . وهذا المذهب في الكتابة الأدبية
صالح وعملي . ولكنه - بالنسبة إلى بعض الكتابات الأدبية وربما
بالسد إلى أكثرها - لا يصح إلا مع الرفع في الدرجة . وبعبارة
بالثانية . لأن محاورة فيها أوغل ذلك أنها تكون بنصوص أدبية لا
لنصوص عادية . شأن محاورة في حالة تولد الأدب من الأدب
وتكون النص من النص . وجميع الآثار الأدبية المبينة على آثار أدبية
مثلها بناء واضحاً صريحاً أو خطياً بمعنى . إن الكثير من النصوص
الأدبية - في العادة مثلاً - عديمة الصلة بغيرها من نصوص الأدب
المقدم أو الحديث . ولكن النصوص العربية القديمة . والآثار
الحديثة - في رأينا - إنما هي تلك التي كانت في الخدمة ذات صلة
إنشائية - أو على الأصح توليدية - بنصوص أخرى قديمة . فلهذا
نعم الحديث عن كتابة أدبية من الدرجة الثانية . وقد حددنا في ذلك
فعلاً في دروسنا^(٤) ونحن إلى ذلك نلتجأ في بعض دروسنا^(٥) .
حي طلع علينا كتاب « الأدب من الدرجة الثانية »^(٦) موسماً
ضافياً . فتس غلة في نفسنا . ووافق مشغلاً من مشاغنا

أما مفهوم الصلة^(٧) بين النصوص لمفهوم عام . فهو يصور
جميع مظاهر الترابط الممكنة بين نصين فأكثر ، من الإشارة البسيطة
التي قد تكون من النص الأول إلى الثاني ، إلى محاكاة النص الثاني
لأول ، مروراً بغير ذلك من وجوه الترابط ، كالإقتباس والتكلمة
والترجمة^(٨) والمعارضة ..

والكتابات الأدبية المبينة على صلات بغيرها من النصوص
الأدبية - مهما كانت هذه الصلات ظاهرة أو خفية - تمثل إنشاء من
نوع خاص ، لأنه يأخذ منحى توليدياً . فهي كتابات تمثل محاورات
من الدرجة الثانية بالنسبة إلى الكتابة العادية . إلا أن دلالة الدرجة -
في حالة وصفها بالثانية - لا تطابق دلالة الدرجة في حالة وصفها
بالأولى تماماً . فإذا كانت الدرجة الأولى تعني الانتقال من مستوى
غير أدبي إلى مستوى أدبي ، فنزول إلى المقابلة الثامنة بين المستويين
يمتصص اختلاف الدرجة واختلاف الطبيعة أيضاً ، فإن الدرجة
الثانية لا تخرج بنا عن المستوى الأدبي ، بالإضافة إلى أن في دلالة
الدرجة الثانية إشارة إلى توليد شيء من شيء به ، لا إلى إنشاء شيء
من مقابل له^(٩) . فالتوليد الذي في الكتابة من الدرجة الثانية عملية
تستوجب توافقت كتابة وقراءة . إنها قراءة مرروعة في كتابة أو هي -
بعبارة أبسط - كتابة قوامها الرئيسي قراءة . وإذا لوحظ شيء من
التقابل بين مستوى الكلام في عملية التوليد - فبين إنشائية النص
للقراءة الخالصة وإنشائية النص المكتوب المشعوعة بوجهة نقدية ،
ولذلك آثرنا أن نستعمل لها مصطلح الإنشاء الذي نراه يناسب عملية

بين مستويات مختلفة من اللغة الواحدة (بين مستوى النصي والعملي مثلا) فضلا عن أن يكون جاثرا بين لغات مختلفة ، ويعتمد إلى المقارنة بين الأساليب لتبين خصائصها عن طريق مقابلتها بغيرها

وفي تقديرنا أنها قد تعضى إلى إقامة الدليل الموضوعي على تقدم نص على آخر (هذه عملية يمارسها - في نطاق محدود - خاض الامتحان في حصص الإنشاء ولحان الناظرات في المسابقات الأدبية) ولكن هدفها الرئيسي - من حيث هي ممارسة ذات منطلقات لسانية - تتبع الدوال والمداولات في كل نص عن حدة ، وتبين مدى التبرير الذي يقع في العلاقة بينها ، فمقابلة الأساليب المهمة بها هنا بتطبيقاتها^(١١) هناك ، لتقدير درجة الاختلاف بين النصين في التعبير ، وحدد الخروج في عناصر التحليل ، ومستوى «سمو بالكلام» ، وحظ النجاح في إخراج صور الجمل

فالاختلاف بين التصورين جوهري ، ومرجه الرئيسي إلى مدار للعمل : أهو لغة واحدة أم لغتان على الأقل ؟ وموضوع الدرس أهو الأسلوب المحلى أم 'العنصر الأجنبي الدخيل' ؟

ورأيانا أن الاهتمام بالدخيل من الأساليب لا يخلو من فائدة . فهو يتركز البحث في طاقة اللغة الاستيعابية . ولا شك أن الترجمة أحسن سبيل للتقدم فيه . ولكنه لا يقضى إلى دراسة أدبية النص أو مصابية الأدب ، فلا تصلح له التسمية بالعمل الأسلوبى .

ومن رأينا أن الترجمة تقضى على طاقة النص الأسلوبية ، لأنه يستحيل ترجمة الأساليب ، وبالتالي يستحيل ترجمة التعبير الذي يكن في العلاقة بين الدال والمدلول . وقصارى الترجمة إلى أحسن الحالات أن تعرض الطاقة الأسلوبية التي تكون في اللغة المنقول منها بطاقة أسلوبية تناسب اللغة المنقول إليها ، إلا أن الدارس يفقد - إذا ذلك - إمكانية المقارنة ، لأنه يحصل على شيئين لا محل للمقارنة فيها .

تعنى الأسلوبية للمقارنة هنا - إذن - المقارنة بين الأساليب الصلبة ، لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها ببعضها الآخر ، لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمل في النصوص الأدبية . ولا يوجد إشكال بين مدلول عبارة «الأسلوبية المقارنة» وموضوع العلم كما تصوره ، بين الإشكال حاصل بين عبارة «الأدب المقارن» وموضوع الأدب المقارن . ولذلك ترى علماء^(١٢) حريصين على التذكير بأن 'الأدب المقارن' لا يعنى المقارنة بين الآداب ، وبأن العبارة التي اتخذت عنوانا له معنوية . ولتجنب مثل هذا الالتباس في باب الأسلوبية اضرب عماره «الأسلوبية المقارنة» عن أرادوها العلم لا يقوم على المقارنة بين الأساليب المحلية ، وجملها عنوانا لما هي أهل له من المشاعل والحوث

وقد تتخذ الأسلوبية المقارنة - كما تصورها - وجهة إنشائية عامة ، فتوازن بين آثار موسعة أو تتخذ وجهة مصابية خاصة لتساو

الكتابة من الدرجة الأولى أكثر . والذي نودّ مزيد الإلحاح عليه في هذا الصدد هو أن الدرجة الثانية لا تعنى عندنا حاصل صعب الدرجة الأولى بقدر ما تعنى أن درجة الأصالة في الأدب - من الدرجة الثانية - أقوى منها في الأدب من الدرجة الأولى .

إن الكتابة الأدبية التي من الدرجة الثانية تربل الخاضع القائم بين الكتابة من ناحية والقراءة من ناحية أخرى . وتضهر المفهوم في بوتقة واحدة ، تدور أن النص الأدبي غير قائم بذاته من هذه الناحية ، وأنه لا يبدو أن يكون لبنة واحدة موصولة ، تتجاوز مع مبرر من سبعة وأخرى لاحقة .

ولقد بينا في غير هذا المقام^(١٣) أن الكتابة الأدبية - مهما كانت درجتها - تمثل كتابة وقراءة في آن ، إلا أن الكتابة الأدبية التي من الدرجة الثانية أبرز الممارسات الأدبية التي تمثل هذا الالتحام .

• • •

أما الأسلوبية المقارنة كما تصورها فبدان بحث آخرى بأن يستقطب جهود الدارسين ، لطرافته وسعته وتأكد ثمرته وأمن مسجه من الاعتباط ، وبعد أحكامه من المصارفة .

ولا نجد في السمات الأجنبية التي ظهرت فيها المناهج الحديثة في مباشرة الأدب تصورا للأسلوبية المقارنة يطابق تصورنا لما لا فضلا عن أننا لا نعرف فيها دراسات تطبيقية تناسب ونحدد محلها في جهازه ويدا ما وجدنا فيها دراسات تقترب - بشكل أو بآخر - من وجهتنا في الأسلوبية المقارنة في نطاق الأسلوبية التطبيقية للمركزة على الناحية الزمانية ، إلا أن الأسلوبية الزمانية غير الأسلوبية المقارنة ذلك أن الأسلوبية المقارنة تعتمد المقارنة أساسا ، وتكون آية كما تكون زمانية ، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة ، كما صبين ، فإذا تجاوزت ذلك عُدّت - عندنا - من قبيل الأدب المقارن .

إلا أن الأسلوبية المقارنة - كما تصورها العربيون - علم قائم على حرار ما قام عليه الأدب المقارن . فهو يبحث - مثله - في العنصر الأجنبي (وهذا العنصر الأجنبي يبحث في باب الأسلوبية المقارنة الظاهرة الأسلوبية الدخيلة) ويفتح أثره في اللغة المدروسة ، كما يعنى بالتطور الذي يطرأ عليه ، إذا داخلها ، والأشكال التي يظهر بها فيها ، والمفعول الذي يحدث في قيمة النص الأدبية . ولذلك كان شأن الترجمة فيه - كشأنها في الأدب المقارن - أهم روافد الدراسة التي تعلى الأسلوبية المقارنة .

وعبارة «الأسلوبية المقارنة» جارية في أوساط الدارسين الغربيين ، ولا سيما أوساط مدرسي اللغات والترجمة ، بهذا المعنى الخالف تماما للمعنى الذي نرى من الأولى أن تتخذ الأسلوبية المقارنة

أما الأسلوبية المقارنة - كما تصورها - فعلم يدرس أساليب الكلام ، في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة ، ولا يجوز

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

أما مقولة السرقات الأدبية - ما لم تنق « السرقات » على هبتها في الموضوع الجديدة - فتجد في هذه الوجهة المبهجة النصايه كثيرا من لطيف بشرية ، بل من شهادت الملكية الكاملة التي تحول للمسمى استثمارها والتصرف فيها ، لأنها لبنات ثقافية لازمة لأصالة البناء الجمالي وليس في هذا دعوة إلى الأخذ ، كما أن الأمر ليس متعلقا بعدم الأخذ . وإنما يتمثل في العطاء ، ولكن عن طريق التوليد ، فالمكانية العطاء للشخص متوقفة على التوليد ، والتوليد لا يتصور حدوثه من لا شيء .

ول هذه الوجهة المبهجة النصايه - أيضا - ما من شأنه أن يتقدم بنا في درس الأجناس الأدبية . أفليت « الترجمات الأدبية » من حيث هي ضرورية من الكتابات التي تتطلب ما تتطلبه الكتابات الأدبية العادية من اجتهد في التأليف ، والقراءات الأدبية من حيث هي ضرورية من النقد لخرج في قالب مصوص إنشائية ، والمعارضات من حيث هي مصوص أدبية مينة على مصوص أدبية مثلاً ، جديدة جميعها ، بأن تعد أجناساً أدبية قائمة بالذات ؟

إن التوسع في المدرس هو المكمل وحده بإستاد قانون الأجناس الأدبية لهذه الكتابات أو تحديد منزلتها من الأجناس ، إن تعدد اعتبارها أجناساً بأنم معنى الكلمة . ويكفينا أننا في هذا التمهيد وجهاً الأنظار إلى محالات من الدراسة مارالت بكراً . إلا أننا سنركز البحث في القسم للنوال من عملنا على أنموذج تطبيقي ، اخترنا أن نطبق فيه هذه النظرة وهذا المسج .

لماذا نستفيد من وضعنا معارضات شوق ، من حيث هي كتابة من الدرجة الثانية ، في ميزان الأسلوبية المقارنة ، من حيث هي قراءة من الدرجة الثانية ؟

• • •

للإجابة عن هذا السؤال نبدأ بالخصائص العامة التي تميز معارضات أمير الشعراء ، فنلاحظ أن أهم ما يميز هذه المعارضات أن متاعها الخائب القبيح^(١١) وأن طرائفها القميس أولاً في المعوى الأسلوبى . وهذه الميزة هي التي تحول لها الاسماء منذ المنطلق وحتى اكتمال البناء على طرفي نفيس والنسخ بمعنييه ، النسخ بمعنى المحاكاة العامة والنسخ بمعنى النقص . وقد بين الشاعر نفسه حقيقة المعارضة كما مارسها في المرة الوحيدة التي سمح لنفسه فيها بنعت العملية التي أقدم عليها ، وذلك في نهج القرفة حيث قال - بعد الإطراء على الإمام البوصيرى .

الشفة يهتد أي لا أعاريه من ذانيه موصوب المعارض المرم
وإما أنا بعض الطابعين زمن بلطف ولك لا ينعم ولا يلم^(١٢)

وقد نوسنا في ذلك في غير هذا المقام ، وانتينا إلى أن المعارضة عند شوق لم تهم « على النسخ ولا المبلغ ولا النسخ » ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغة الجديدة وإنما كانت

للمعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بـ « القراءة الجديدة » للموضوع المشترك أو للتقارب^(١٣) . وإذا دعنا ذلك قل إنها قراءة جديدة في كتابة جديدة .

وليس في هذا إنكار للصلة التي بين معارضته والقصائد التي تعارضها وإنما ضغط لحدها الذي لا يتجاوز مستوى مصادر الإلهام وبعض فلواد الصالحة لبناء مقاطع الكلام^(١٤) .

وما يميز معارضات شوق ، من حيث هي أدب من الدرجة الثانية مناهة الأسلوب ، أنها تحتفظ في مصوصها بمعالم واصحة تدل على القصائد التي تعارضها . فالقصائد الأصيلة حاضرة في معارضات شوق ، لا لأنها تفرض نفسها بصفة خاصة ، وإنما لأن الشاعر نفسه عمد إلى إحياء أثرها في قصائده ، وأنى إلا أن تتسلل له شخصيته من خلال شخصيات الآخرين ، وإلا لم يكن لشعره من معنى يذكر في باب المعارضة .

دل على الحضور في معارضاته حيث بتسمية صاحب القصيدة التي يعارضها صراحة ، وأحياناً بمجرد الإشارة إليه ، وأحياناً أخرى باستعمال أساليب لم يجب اشتراكها بين الشعراء . ولا شك أن أكبر دليل شكل على ازدواج المعارضة لاشتراك الشعراء في كثير من مقاطع الأبيات^(١٥)

إلا أن أهم دليل على هذا الحضور ما يشعر به قارئ المعارضة من نزعة مشتركة بين مهجتي إلى الاقتراب من مثل أعلى في طرق موضوع مشترك ، بحيث يفهم أن هذه النزعة في القصيدة المعارضة وبينة الجاراة لا الطفاية . ولقد كان لمفهوم للمثل الأعلى في الشعر العربي شأن كبير يرجع إلى أن الشعر العربي شعر سن وقوانين . ولما كان الوصول إلى هذا المثل الأعلى في ذاته أمراً غير ممكن ، وكان هذا المثل الأعلى إنما يتجلى في نماذج بعينها نجيباً ناقصاً ، كما يتجلى كل نظام في حياته الحزنية ، أنى تجل اللغة في الكلام ، فإننا نفهم أن يتجه الشعراء إلى نماذج معينة من الشعر العربي ، ويتحدوا معارضتها سبيلاً إلى المثل القبيح الأعلى ، باعتبارها تمهد السيل لذلك الوصول ، بما فيها من سمو في ذاتها ، أو بأن تكون محلاً يتجاوزها إلى ما هو أعلى من مستواها .

وما ينبغي أن نذكره في باب محيرات معارضات شوق - أيضا - مواصلة الشاعر تعامله للمعارضة طيلة حياته الشعرية . والأمر جدير بالاهتمام ، لأن الشعراء قبل شوق تعاملوا المعارضة في فترات معينة من الحياة ، وظروف مخصوصة ومناسبات محدودة ، ولم تكن المعارضة تمثل في شعر الواحد منهم إلا قسماً صغيراً من إنتاجه الجليل . أما شوق فقد « سار في ذلك سوطاً بعيداً حتى أصبح شعر المعارضات يملأ قسماً كبيراً من ديوانه ، ويملأ لنا مستظلاً بذاته ، بما أنه لم يولد عن دافع ظرفي شغل مرة والنقص ، وإنما تولد عن شعور دائم ، وفي مناسبات متعددة ، وفي فترات مختلفة من حياة شوق الشعرية ، منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة^(١٦) » فأكسبت المعارضة بذلك عنده صبغة للممارسة المقارة التي تحتل عملية تعامل الأدب في أكمل صورها .

والقطعة التي تنازعها من «بردة المديح» للبوصيري في موضوع
المقارنة بين المسيحية والإسلام.

...

شوقي

- ١١٦ - أحوك عبي دما ميا فقام له
وأنت أصبحت أجيالا من الرسم
- ١١٧ - ولجل موتك، فإن أوبت معجزة
طابت من الجهل أو طابت من الرجم
- ١١٨ - قالوا غزوت وركل الفخر ما بطوا
لقتل نفسي ولا جوازوا لقتل دم
- ١١٩ - جهل وتغلب أحلام، وسقط
لنحت السيف بعد الفتح بالقدم
- ١٢٠ - يا فلان علوا كل ذي حبر
تكتل السيف بالجهل والعظم
- ١٢١ - والشر إن ظفه بالخبر صفت به
دعاً وإن نلته بالشر يلبس
- ١٢٢ - مل السجدة الفراء: كم شربت
بالصبر من شهوات الظالم الغيم
- ١٢٣ - طريدك الشوك يؤذي ويوسمها
و كل حي فعلا ساطع القدم
- ١٢٤ - لولا حيلة ظا حبوا لنصرتها
بالسيف ما التفتت بالرفق والرحم
- ١٢٥ - لولا مكان لعبي عند مرثى
وحرمته وجبت للسوق في القدم
- ١٢٦ - لنتر البدن الطهر الشريف على
لوحى لم يفسد مزجه ولم يفسد
- ١٢٧ - جل المسح وداني الصلابة شانه
إن العصابة بطهر اللبس والجزم
- ١٢٨ - أمر النبي ورخ الله في نزل
لوق السماء ودون العرش محرم
- ١٢٩ - علمتهم كل شيء يعلمون به
حي القتل وما فيه من اليبس
- ١٣٠ - دعوتهم جهاد فيه شؤنهم
والحرب أن نظام الكون والأمم
- ١٣١ - لولا لم تر للدول في رسم
ما طال من عهد أو طر من دغم
- ١٣٢ - تلك الشهادة تزي كل نول
في العصر الفز لا في العصر الدغم
- ١٣٣ - بالأمس ماتت عرونت وأعتت سر
لولا القتل لم نلتم ولم نعلم
- ١٣٤ - فشاغ عبي أعتوا كل لاصم
ولم نجد سوى حالات منقهم

ومن مميزات معارضة شوقي تذكر - أخيرا - اتجاه الخطاب
فيها إلى أي قارئ محتمل لا إلى قارئ مقصود بالخطاب أولا، والذي
أثناء سابقا (من أن مناط المعارضة إنما هو الجانب الفني، وأن
الصلة العاهرة بين المعارضة عند شوقي والقصيدة التي تنازعها
محصورة في مصدر الإلهام وجملة من مقاطع الكلام) يسمح لنا بأن
نقول إن الشاعر في معارضة قارئ، هي كلامه على كتابة سابقة،
بناء كتابة المجد لها بالخطاب إلى القارئ عامة، وليس هو بكاتب
قارئ يجاحك كاتبا عاصره ويتجه إليه بالخطاب وأما

فقد كان للمعارضة هذا المعنى في طور من تاريخ الأدب العربي
في القديم، أي في طور لم يكن الفرق بينها وبين المناقضة واضحا،
ولكن الفرق ما شئ يتضح حتى أصبحت المعارضة شيئا والمناقضة
شيئا آخر. ومعلوم أن المناقضة تتجه بالخطاب رأسا إلى صاحب
القصيدة المناقضة بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصائي وطرف
القارئ، ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آية. بينما في المعارضة
- كما مارسها شوقي - توجه للكلام إلى طرفين متباعدين في الزمن،
يتوسطها الشاعر، طرف يمثل الشاعر صاحب القصيدة الأصلية
وطرف يمثل قارئ المعارضة. هذه الشبكة من العلاقات هي التي
تبين تعدد الأطراف المشاركة في بناء المعارضة وقبة عامل الزمن في
تحديد قيمتها الجارية. ولذلك أكثر ما كانت المعارضة جنة العرب
عموما وعند شوقي خصوصا لقصائد متقدمة في الزمن / وهذا الأمر
ينبغي أن نذكر له حسابا في مهجة القوس.

ولكن مفهوم المعارضة عند شوقي قابل للتوسيع، فحين لم نطبقه
إلى هذا الحد إلا على شعره الذي كانت له حلة بغيره من الشعر
فلم نخرج به من الشعر إلى النثر، أو من الكلام إلى شيء آخر غير
الكلام. أما إذا تجاوزنا الحد ونظرنا إلى الصلة التي كانت لشعر الرجل
بآداب أخرى، سواء تمثلت في أشعار أو في كتابات نثرية، جاز لنا
أن نربط بين ظاهرة المعارضة - وبالتالي مفهوم المعارضة عند
شاعرنا - بظاهرة إحياء الخواك الإنسانية في الآداب: «فهو في شعره
الغالي تأثر به» أ. دي موسيه A. De Musset و «ف. هيجو»
V. Hugo وفي القسم الذي خصصه من شعره لجميع للأطفال
في الآن نفسه الحكمة والمنفعة تأثر به لا فونتين La Fontaine ثم إنه
في مسرحه الشعري قد استلهم شكسبير والكتاب الثلاثة الكبار
الفرنسيين راسي Racine و كورني Corneille و موليير
Molière (٢٠)

والأمر هنا بتجديد التقليد والمحاكاة ويجرد التأثير إلى المعارضة في
معنى الإحياء والتبريد. لكننا بهذا التوسيع نخرج من مجال الأسلوبية
المقارنة إلى مجال الأدب المقارن. وإما أثرنا هذه المسألة لتبين أن
مفهوم المعارضة محرك أساسي في الكتابة الأدبية وأنه - على كل
حال - قوام شعر شوقي في عمومته.

ولكننا نفضل البقاء في مفهوم المعارضة بالمعنى الضيق، والروور
إلى تحليل الأسلوب تحليلا مقارنيا في قطعة من «سج البردة» لشوقي

القسم تفوقه المطلق ، فإذا محمد خير البشر وأفضل الرسل
(٥١ - ٥٣)

لما شوق فقد أثبت أولاً أن معجزة محمد معنوية لا مادية
كمعجزة عيسى (١١٦ - ١١٧) ثم بين أن المعنى الفصح في الإسلام
طابع التوعية الدهية لا صيغة النصية الجسدية (١١٣ - ١٢١)
وتحدث عن شأن السيف في المسيحية فبين أنها استعملته على كل حال
دفاعاً ضد هجوم حصونها المشركين الذين استعملوه بدورهم هجوماً
واحتلوا منه شرعة في الحياة (١٢٢ - ١٢٨) ونظم بآيات أن
استعمال القوة لإقامة الدعوة ظاهرة مسيحية قبل أن تكون إسلامية
(١٣٤)

ويتضح أن محور الحديث يختلف بين الشاعرين ، فإذا كانت
أطروحة البوصيرى تلخص في أن محمداً أفضل رسول وأن رسالته
جوهر الرسائل فإن أطروحة شوقي تتركز في أن محمداً ممتاز بأنه قائد
مصلح . فمن الطبيعي بعد ذلك أن تختلف أساليب الأداء في القطعتين
وطاقت الدلالة وأبعاد المرمى .

فإذا بالبوصيرى يعيد إلى تركيز الحديث على ذات محمد ، من
حيث هو فرد وإمام دين . ومحمد عنده محور الفصل ، وهو يحسم
الفصل في ذاته ، ويتحل به في صفاته ، قبل أن يتمكن ذلك في
أعماله أو تصرفاته ، وقد وفق الشعر إلى أداء هذا المعنى بأساليب
العجيد المبرد ، فإذا بمحمد قطب الفضل (لائق النبيين - عرفاً من
البحر - وشفا من الدجيم - منزّه عن شريك ثم [الله] معناه
وصوره - اصطفاه - جوهر الحسن فيه غير منقسم ...) أو أساليب
العجيد من طريق الإضافة ، فإذا بمحمد مرجع مظاهر الفضل
للمتعة ، وكان ذلك بإضافة مظاهر الفضل إلى ذاته ، أو إضافة
داته إلى الفضل ، إضافة لحرية (لفضل رسول الله ليس له حد -
[هو] شمس فضل - غير خلق الله) أو إضافة معنوية (فأنسب إلى
ذاته - اتصلت [آى الرسل] من نوره ...)

ونلاحظ المترعة العجيدية في شعر البوصيرى بأكثر جلاء في ترديده
المعنى الواحد بامكانيات مختلفة ، مع مزيد من التحليل ، أو شئ من
التوسيع دون إضافة ، وفي جميع ذلك دون أن تظهر في نفسه حاجة
إلى التعليل أو التبرير :

لائق النبيين - لم يدانوه

عرفاً من البحر - وشفا من الدجيم .

نقطة العلم - شكلة الحكم

منزّه عن شريك في محاسنه - جوهر الحسن فيه غير منقسم

وانسب إلى ذاته ... - وانسب إلى قدره ...

فضل رسول الله ليس له حد - إنه شمس فضل

اصطفاه (الله) - غير خلق الله كلهم

هذه الأساليب تكشف أن بناء هذه القطعة كان على
الإصطحاب ، ولذلك أضفى الكلام فيها إلى ضرب من المعنى والتعبير
عن مجرد الاعتباط .

٣٨ - لائق النبيين في خلق وفي خلق
ولم يدانوه في صلح ولا كرم

٣٩ - وكلهم من رسول الله متقين

عرفاً من البحر أو رشفاً من الدجيم

٤٠ - ووافقون لديه عند حذهم

من نقطة العلم أو من شكلة الحكم

٤١ - فهو الذي تم معناه وصورته

ثم اصطفاه حبياً بارئاً القسم

٤٢ - منزّه عن شريك في محاسنه

فجوهر الحسن فيه غير منقسم

٤٣ - دغ مادعته الهاري في نبيهم

واحكم بما شئت ملحاً فيه واحكم

٤٤ - وانسب إلى ذاته ما شئت من شرف

وانسب إلى قدره ما شئت من عظم

٤٥ - فإن فضل رسول الله ليس له

حد فيعرب عنه ناطق بهم

٤٦ - لو ناسبت قدره آياته عظماً

أحبى منه حين يندى دار من الرزم

٤٧ - لم يمتعنا بما نحبى العقول به

حرصاً علينا فلم نرتب لولم

٤٨ - أصبى الردى فهم معاه فليس يرى

في القرب والبعد فيه غير متفهم

٤٩ - كالشمس تظهر للعين من بعد

صخرة وتكمل الطرف من أتم

٥٠ - وكيف يدرك في الدنيا حقيقته

قدوم نيام تسلوا عنه بالحلم

٥١ - فبلغ العلم فيه أنه بشر

وأنه حبر خلق الله كلهم

٥٢ - وكل آى الرسل الكرام بها

فإنما اتصلت من نوره بهم

٥٣ - فإنه شمس فضل هم كواكبها

بظهور أنوارها للناس في الظلم

إن الناظر في القطعة التي خصصها كل من شوقي والبوصيرى في
تصديده للمقارنة بين المسيحية والإسلام يلاحظ اختلافاً في العناصر
بين القطعتين وتفاوتاً في حظ التحليل الذي كان لكل عنصر منها رغم
الحاد الموصوع ودوراته في نفس القصيدة

فقد تحدث البوصيرى عن تفوق محمد على سائر الأنبياء (٣٣ -
٤٠) وفردية يكمل الخمس دوسم (٤١ - ٤٢) ثم بين أن فضله
على البشرية أعظم من فضلهم عليها (٤٣ - ٤٦) وأن حقيقة
أقرب ما نعلم من حقائقهم وأبعد مرمى (٤٧ - ٥٠) وأكد في حاشية

وهذا يقودنا إلى التساؤل عن مدى شرعية الحديث عن مقارنة في شعر البوصيري الخبيثة - وقد انتصحت - أن ما كان في الظاهر يتزعزع من القدرة بين المسيحية والإسلام في قطعة البوصيري وبين محمد وسائر الأنبياء إنما هو منصب في التوجيه الخاص بخاتم النبي والتعصیل للطلق . يؤكد ذلك إجماله معاني التعوق في قوله : « هو خير خلق الله كلهم » حيث استعمل له اسم التعصیل ، ويؤكد أنه أيضا بأسلوب الإيمان الذي في قوله « فأنسب إلى ذاته ما شئت من ... » حيث أدى بعبارة « ما شئت » معنى أقصى حدود الشمول بتمكنه ، كما أكدته بأساليب أخرى كأسلوب إثبات التعوق ونفي المعارضة في قوله « فاق النبي ... لم يداووه »

وتدعم فكرة التعصیل للطلق وبالتالي التزعة الحميدة العالية على هذه القطعة أساليب التأكيد التي حرص بها البوصيري جميع البشر وسائر الأنبياء ، في قصودهم عن مقارنة درجة محمد في الفصل والشرف . فمحمد في فصله واحد وأحد مقابل النبي والناس أجمعين (النبي - كلهم - الرزى - خلق الله كلهم - كل أي أي الرسل ... ٣) .

أما شوقي فقد عمد إلى مناجاة روح محمد الخالدة ، فلم يتحدث عنه بصير العائب بل توجه إليه بصير المحاطب بحيث جرح على تقريب المسافة بينه وبين مخاطبه وبعث الحيوية في القصيدة المشتركة وأخرجها من مدار التراث الذي يتغنى به إلى مجال الجذب التجديد الذي يتطلب رعاية دائمة وبقطة مستمرة

ولذلك تجاور في قصيدته مجال التوقير والتعجب إلى الدفاع والفضال فاجتهد في تصحيح المفهوم الخبيث لمحمد في قصيدته معوية لا مادية .

أعزك عيسى دما ميا فلان لا وقت أحييت أجيالا من الزمر

وبالتالي هي معجزة شاملة لا محدودة ، عامة لا خاصة ، إنسانية لا ظرفية ، ويؤكد سموها وبلوغها مستوى القيم الأسلوب الحكيم الذي جاء في عذب هذا البيت :

والجهل موت . فبين نوميته معجزة
لايت من الجهل أو لايت من الزجر

كما اجتهد في تصحيح المفهوم لمعنى الفصح في الإسلام . فهو عنه نعمة وليس نعمة

جهل وفضل إسلام وسطة فصحت بالهف بعد هفح بالظلم

وقد بين أن أصل الفصح بالقلم وأن استعمال السيف في الإسلام لم يكن إلا مع الجهال ، فع الجاهل استعمال السيف واجب ، وهكذا خرجت من مجال التردد الأسلوب الذي يجعل سر الشاعر في النظم كبير التقيد إلى مجال التحرير الشعري الذي يجعل الشاعر يسرع بإسراعا ، فلقد بعدنا عن اللين والتغنى اللذين كانا مع البوصيري وذكرنا مرحلة فيها بقطة وحساسة .

وقد حرص شوقي إلى جانب ذلك على تكميل صورة إمام الدين التي ظهر بها محمد في شعر البوصيري بأن صورته في معارضته قائدا مصلحا عسكريا وسياسيا فقال :

علمهم كل شيء مجهول به حتى القتال وما فيه من المصير
دعوتهم جهاد .

وقد استعان في ذلك بأسلوب الحكمة بين كيان صورة خاتم النبي في مجموعة من الحكم ، تضمنت تعميلا لإمامة الجهاد واحتجاجا لضرورتها ، وبرهنة على استفادة الكون وصالح المعاش بها

ولقد ظهرت التزعة التعطيلية التبريرية في معارضة شوقي بمناسبة التحقيق في حقيقة الجهاد والتصحيح لمراتب الأحداث في قوله :

جهل وفضل أحلام وسطة فصحت باليهود الفصح بالقيم

حيث قابل بين السيف رمز القوة المادية والقلم رمز القوة المعنوية ومقابلة أبرزت تكاملها وأولوية القلم على السيف مبهما

والجدير بالذكر أن شوقي في قصيدته - وبين ذهب مذهب البوصيري في تقديم محمد على سائر النبيين - لم يعد إلى تفصيله تفصيلا مطلقا ، بل أعطى عيسى معه ما هو حقيق به من الفصل فدعاء بأخيه « أعزك عيسى » ، وأشاد بالمسيحية « المسيحية الفراء » ، « جل المسيح » ، « أعز النبي » فسلك مسلك التمجيد .

ولكنه انتقد المسيحيين ، فعبس والمسيحية عنده في واد والمسيحيين في واد آخر ، بل فصل بين المسيحيين القدماء المخلصين الذين عنهم بالحياة .

لولا عهد ما صبرا لصبرها
بالسيف ما انتفعت بالرفق والرحمة

ومن سماهم بـ « أشياخ عيسى » الذين راموا البيل من الإسلام والمسلمين

أشياخ عيسى فعلوا كل قاصمة ولم تعد سوى حالات منهم

موقف موقفنا مقاربا واضحا ، فيه نقد مباشر للأحداث التي تمثل للرجح المشترك للبردين وقد عبر مباشرة لطريقة البوصيري في مباشرة والتذكير فيها أيضا .

وصفوة القول أن معارضة شوقي للبوصيري - كما تنجح في هذه القطعة من خلال عناصر الكلام - تكمل ما فيها من نقص ، وتصحيح ما فيها من خطأ ، وتعديل ما فيها من شطط ، وتعديد تقييد العقل ما حررته العاطفة ، وذلك بالتحقيق والنقد والمقارنة واسحبين والتبرير والتعليل ، لذلك حرصت فيها بأساليب المقارنة التعاضلية لأساليب التفصيل للطلق ، وأساليب التحقيق ولقد أساليب التمجيد والتأكيد ، وأساليب الحماسة والتضال بأساليب النعي والانشاء ، مما سيرداد وضوحا بوقوفنا عند الأساليب المهمة في معارضة شوقي

وظايرها المتاسة في برقة البوصيرى .

فندرج أولا إلى أسلوبي المطابقة والمقابلة ، (١١) حجرة الزاوية في القطعتين . قطعة البوصيرى أساسها للمطابقة ، ويظهر ذلك في عدة مستويات : في مستوى البيت كاملا حيث عمد الشاعر إلى إيراد للمعنى في بعض الأبيات ، يطابق معنى البيت الذى يسبقه ، كالذى حصل بين البيتين ٤٠ و ٤١ أو بين البيتين ٥٢ و ٥٣ . وكان ذلك - في حالتين - في مقام تشبيه خاتم النبيين بالشمس تشبيه تمثيل ، وإن اختلفت طبيعة الصورتين وأعادها . اللهم أن الشاعر عمد إلى استفاد جوانب الموصوف بواسطة الأسلوب الأقوى - إن صح التعبير - أهوى بالكشف عما مما يماثلها من العناصر الواضحة بما تشترك معه في وجه شبه موجب للتقريب بين الصورتين ، بحيث لم يتجاوز البوصيرى في ذلك مهمة الشاعر إلى مهمة القارئ للأحداث بين المقرر أو الناقد . وفي ذلك حرص منه على بقاءه في شعره شاعرا صاحب . ونلاحظ أن شوقي لجاور ذلك .

وتظهر المطابقة في مستوى الشطر أيضا ، حيث حرص البوصيرى على المطابقة بين العجز والصدر على صعيد الدلالة ، كما في الأبيات ٣٨ و ٤٢ و ٤٣ و ٤٤ ، فأعاد هذه الأبيات تردد حلق صدورها ، من إثبات الشيء إلى نفي صده (٣٨ و ٤٢) أو من الإثبات النرد إلى التأكيد (٤٤) ومن النهى إلى الأمر (٤٣) . وقد قوى هذا التردد في لغة صفة الحق والمجيد . لأنها أساليب من الأدب أساسها التعداد إلى الموصوف من أبواب مختلفة لا يتبع بوجه مختلف فيه ، ولا مباشرة انطلاقا من معطيات مختلفة خارجة عنه .

وتظهر المطابقة أيضا في مستوى العبارات والمفردات ، وأكثر ما كان ذلك في مقام المقنع من الأبيات . وتمثل ذلك عبارات التردد التالية (في علم / ولا حكم - حرلا من البحر / أو رشا من القديم - من لطة العلم / أو من شكلة الحكم) بحيث تويت بها طاقة الإنشاء ومكنت لشاعر من إنماء البناء .

هدد إلى جانب مظاهر التردد التي اكتملها استئناف الكلام (محاسنه - الحسن) أو القمع (لم توب - لم نهم) أو نزع الشاعر فيه إلى رد العجز على الصدر (أعل ... منعم) فضلا عن مثل المطابقة في أسلوب التأكيد اللفظي (كلهم ملتصق - ملحق الله كلهم) . فترجمه إلى استعمال العارفين المشتركين في الدلالة معا دون حثبار ، وهو أكبر أسلوب يمدى لطف التعلق والتزكية والتعجيد والسكون والنعاء ، وهي المعاني التي قامت عليها هذه القطعة من البردة .

أما قطعة شوقي فأساسها المقابلة . لا تكاد المقابلة تمت في بيت من أبياتها ، وقد أدت المقابلة فيها ثلاثة أدوار رئيسية

أدت دور المقارنة التعاضلية بين محمد وعيسى ، بين الإسلام والمسيحية ، وقد ظهرت في بيتين ، في البيت الثاني .

أعجز عيسى دها ميا قلام له وقت أحييت أجيالا من الرمم
حيث قارن الشاعر بين محمد وعيسى مقارنة تعاضلية ، بإد

بالفصل بين النبيين بأخذ هذه الاعتبارات :
معجزة عيسى دون معجزة محمد لأنها تمثلت في إحياء الموتى ، وهي معجزة حقيقية ثبتت بحجة تاريخية لكنها بقيت محدودة زمنا ، لأنه لم يكن لها امتداد ظالمك التحدث صفة مادية . أما معجزة محمد فتمثلت في إحياء رمم الأجيال ، بمعنى مقاومة جهل الجاهل ، وهذه صورة محاذية يفوق أثرها أثر الحديث لو كان حقيقة ، لأنها إنسانية شاملة ، ولقد لها امتداد يشعر به الإنسان في كل آن ، فاكسبت من أجل ذلك صفة معوية .

ومعجزة عيسى محدودة مكانا أيضا فهي لم تشمل من الأموات الكثير دها ميا (واحد) ، ، وقد طافتها معجزة محمد انقى شملت الإنسانية جمعاء «أجيالا من الرمم» .

لذلك يتضح أن للمسيحية الموقفة دون الإسلام انتعوق عليها في الأصالة ، فالإسلام يتجاوز المسيحية ، لأنه صورة ذهبية جوهرية ، فهو يكتسب معنى المعارضة للمسيحية .

وتتحول المقارنة بين المسيحية والإسلام من مستوى العفيدة إلى مستوى السلوك عبر الأجيال في البيت الأخير من القطعة
فنبأ عيسى أنصوا كل لاصمة ولم تفلح سوى حالات مفهم
فإذا بالمقارنة تنص إلى النتائج التالية .

المسيحيون «فنبأ عيسى» اليوم حريون بينا المسلمون متزودون بالسلمية ، ولكن في صلب المسيحية ضما اختلافا بين المسيحيين في الماضي والمسيحيين في الحاضر ، فهؤلاء حريون وأولئك سديمون ، وبالتالي يتضح أن نزع المسيحية والمسيحيين إلى الحرب وصحة في القديم والحديث بينا يذمى أنها سلمية مطلقة .

في هذا البيت يعود الشاعر بالمعنى إلى تحليل سابق حصه به يعود إليه الآن نحن أيضا لتحليل الدور الثاني الذي أدته المقابلة في هذه القطعة ، وهو إبراز التناقض الذي في صلب المسيحية نفسها ، بعد بينة في بيت سابق فقال .

لولا حلة لما هبوا لتصرتها بالسيف ، ما التفت بالرخ والرمم

فالشاعر يستند لهذا الصيغ أولا صيغة الشرعية ، فاستعمال السيف كان من قبل «حلة» لما هبوا لتصرتها ، والتبعة كانت أن «انتصت (المسيحية) بالرفق والرحم» . إلا أن بين ادعاء المسيحيين السلمية المطلقة ، وثبوت مشاركاتهم في الحروب - ولو للدفاع عن النفس - برنا شامعا ، رام الشاعر إبرازه للعيان ، كي يبرهن على الناقص في صلب المسيحية .

أما الدور الثالث الذي أدته المقابلة - في هذه القطعة من معارضة شوقي - فهو إبراز التكامل في صلب الإسلام . فظهر الشاعر التكامل بينات تعاقب السيف والقلم في سياسة الجهاد في سبيل الله ، فصحت بالسيف بعد الفتح بالقلم ، وجموعها لترتيب ، تكون لأولوية فيه للقلم ، ويرر ضرورة اللجوء إلى السيف بالحكمة التالية .
والشر إن قلته بالخير حسب به قزعا وإن قلته بالشر ينحسم

حيث كشف عن مغاليتين . مقالة الشر بالخير تولد شرا ، بحيث بهم أن ليس للخير مفعول يتعالى دائما ، ومقالة "سر بالشر" ، . أخيرا بحيث يصبح أن للشر (وهو هنا السيف) وجها يتعالي . وذلك إذا قصد المقاومة مثله ، فالشر أو السيف أو القوة المادية عمومًا ، من مذهب سلاح ذو حدين ، وكل التوفيق يتمثل في استخدامه بحيث يحقق من بعده ، وهذا الذي كان في الإسلام

ويزداد هذا المذهب وضوحاً في قوله :

علمهم كل شر مجهول به حتى القتال وما فيه من النعم

حيث شمل التعليم المواضيع الإيجابية والمواضيع السلبية (حتى القتال) والتعليم إلى هذا الحد هدام لكن قوله "وما فيه من النعم" يقب الوضع ويصح البناء ويعرب عن انسجام

ومن الواضح - إذن - أن شوقي في معارضته وجد في المقابلة البديل الأسلوبى الأسبب لأسلوب المطابقة الذى توتناه البوصيرى في برده . وقد كان في قطعه - على عكس ما لاحظنا في قطعة البوصيرى - دهاب وإياب ودفاع وهجوم . وتتحرك من عاطفة تنقد حماساً إلى عقل مشغول بالإقناع ، بحيث كانت قطعه بإطار الحركة ذهنية قوية حررت نزعة التضال فيها . والحركة تجد في المقابلة الأسلوب الذى يؤديها كما تجد للمقابلة في الحركة للعين الذى يقدنيا (٢٢) .

هذه النتيجة تركدها دراسة المواد المعروفة المستخدمة في الفطنتين وتأكد هي نفسها بتأنيها . فلننظر في السجلات المعروفة التي ترجع إليها المقدرات . والأمر بين في قطعة البوصيرى ، ذلك أن المقدرات التي استعملها في معانيها المباشرة ، أو معانيها الخفية ترجع في جملتها إلى سجل الأخلاق (خلق - علم - كرم - حر - ديم - حكم - ثم معناه - محاسنة - الحسن - شرف - عظم - فقر - فضل - خير - الخلق - نور أنوار) وقد دلت على أن الشاعر لم يتجاوز في طريق الموضوع الحد الأخلاقى ، ومما مجموعة ترجع إلى سجل الدين ، بعضها يخص محمداً والإسلام (مصطفى - رسول الله - آيات) ولا تتضمن كلمات مهمة أسلوبيا ، وبعضها الآخر يخص غيرها (النبون - الرسل الكرام - المنصوى) وهذه مقدرات تشترك مع المقدرات الخاصة بالإسلام في الجهاد ، ومن أجل ذلك نكتب طاقة أسلوبية خاصة لأنها واردة في سياق مدح الرسول والإشادة بالإسلام ، وعاقبتها في كونها لم تدخل في شعر الشاعر مدخل مواضع الجدال ، ولا عتاوين مشاكسة ، وإنما دخلت لتدل على أن

للتحدث فيها مقترم بالحياد تجاه القضية التي نطرحها ، بحيث تكشف أن البوصيرى ليست له قضية مع المسيحية ولا تزع متزع المدافع عن قضية ، بحيث لم يرم توجيه قصيدته صوب الوجهة النصيرية .

أما مع شوقي فالأمر يختلف ، ذلك أن هذه القطعة من معارضته قامت على موضوع الحرب والسياسة بين الإسلام والمسيحية ، والحال أن القصيدة دينية . وليس هذا غريبا في حد ذاته بقدر ما هو مبيه على التجاوز الذى سيحمد إليه الشاعر في تحليل الموضوع ، والتحقيق الذى سيقوم به في وقائع الأحداث ، والجدل الذى سيبجأ إليه في الكلام ، والتصال الذى سيهدف إليه من وراء ذلك في هذا المقدم .

ونستوقنا في قطعه مجموعتان من المقدرات بصفة خاصة ، مجموعة : أول تقدم موضوع الحرب والسياسة (القتال - قتل - فتح - فصحت - غزو - حرب - جهاد) وكأننا بالشاعر لم يأت بها لخدم موضوعا بقدر ما أتى بها ليحدد مدلول كل لفظ منها بواسطة الآخر وبالسباق الذى يرد فيه ، فلفظ الغزو (١١٨) على لسان أعداء الإسلام يعنى الحرب العاشمة الظالمة ، وقد كفى عن معناه بعارفى "قتل نفس" و "سفلت دم" ، وهما عبارتان جاهرتان ، بل قرأتان تتناقض مع قداسة السباق الذى استعملنا فيه ، مع بشاعة دلالتها ، مما يدل على أن إنكار معيها أصيل في الإسلام . فكيف يلحقون إيون بمحمد ؟ هذا الذى أدى الشاعر إلى الاستعاضة عن فعل "غزوت" بفعل "فصحت" (١١٩) فبعد إلى عملية نسخ علامى معجمى حاصله أن كلمة الفتح على لسان الشاعر تقابلها كلمة الغزو على لسان الدعى

أما لفظ "القتال" (في البيت ١٢٩) بموجب التكرير فيه على الدم فيقلب جهادا شرعيا ، ولذلك استعاض عنه الشاعر (في البيت ١٣٠) بلفظ "الجهاد" نفسه ، لكنه استعمل معه لفظ "الحرب" في سياق حكى حيث قصد إلى التعميم ، فكان انتقانه من لفظ الجهاد إلى لفظ الحرب انتقالا طبيعيا

أما المجموعة الثانية من المقدرات فلها طابع دينى ، مما ما استعمله للبي عيسى : "عيسى" و"المسيح" لدلالة الاسم على للمسى ، و"أخوته عيسى" و"أخ النى" لإثبات فكرة التوحد في الرسالة السماوية و"أخ النى" - من ناحية ثانية - و"روح الله" ليان منزله من محمد من جهة ومن الله من جهة ثانية . وقد استعمل للمسيحية عبارة "المسيحية الفراء" إقرارا وإطراء . لكنه استعمل للمسيحيين الوسائل الثالثة (المجهول . قالوا - حمة) (يعنى حماة للمسيحية في اللاصق) - أنشباع عيسى (ويعنى المسيحيين الذين دهم اتباع عيسى وتحريف رسالته في الحاضر) ، بحيث تفرغ عناصر للمقابلة الكبيرة بين الإسلام والمسيحية إلى مقابلة بين المسيحية الحق في اللاصق والمسيحية المزيفة في الحاضر وبين المسيحيين الطاعة والمسيحيين للتحاديين في الحاضر

وتتضار مع هذا وذاك من أساليب الأداء مجموعة من وسائل الجدال عايتها تغليب الكلمة : من المناقشة الحورية به قالوا ، و"قلت" (محدوة) إلى التحدى بصيغة الأمر "صل" إلى الإقحام

بواسطة الشرط بلولا في أربعة مواطن (لولا حياة لما ... ١٢٤ - لولا مكان ليعنى ... ١٢٥ - لولا لم نر ... ١٣١ - لولا القلائف ... ١٣٣).

ولكن المواطن الذي لم ينجح فيه شوق في محاوذة البوصيري هو «بناء الشعرى» ولعل عملية القطع أبرز ما يمثل هذا القصور من أسباب انكسار الشعرية

أما مقاطع البوصيري فلا تفتت الانكسار لأنها لا تستوقف القارئ بصيغة خاصة، فالجموعة الكبرى منها مبنية على ترديد للمعنى أو تكراره (٣٨ علم / كسرم - ٤٠ العلم / الحكمم - ٤٤ شرف / عظم - ٤٧ لم نوب / ولم هم - ٤٣ أعين / متعهم - ٥٠ نيام / حلم - ٥١ خلق الله / كلهم) وهي في ذلك تناسب النزعة السلبية المعنوية التي سبق أن لاحظناها. والجموعة الثانية تنزح للقائلات القبيلة في القطعة (٣٩ البحر / الديم - ٤٣ أحكمم / أحكمم - ٤٩ بعد / أمم - ٥٣ أقوار / ظلم) لتفيد معنى مرمية ومنها مقطعان وردا في عبارتين جاهرتين (٤١ يارنى النسم - ٤٦ دارس الروم) ثابتهما - على الأقل - مبرر لأنه اقتضاء التعبير والقطع معا. وفيه مقصد عادية إلا أن اثنين منها يبرجان عن شروط العرب في القافية (٥١ كلهم - ٥٢ هم).

أما مقطع شوق التسعة عشر فأكثر من نصفها مقاطع احتياطية نائية لأنها غريبة فيها تغليب لتأخر على شائع، أو إحياء لتروك على حساب مألوف (الرجم - القبر - المم - اسم جمع) العامة - لم يهم - لم يفرع. (أو لأن لا تعبد إلا تمكيب الشاعر من ملء قالب البيت اشعري، وذلك هي المقاطع التي تكرر معاني ألفاظ قبلها على غير وجه التردد المشود (جرم - ذنب - أمم - كون ...).

في الحديث عن المست الذي كان لكل من الشعارين في قطعه والإطار العام الذي يكيف جوها

أما مست البوصيري فكان جهاليا بحثا، ودوره إخراج خصائص القصة المطروحة في قالب يحاطب العاطفة والذوق أساسا، ويمثل في صروب الإيقاع الموسيقي التي عمد إليها في البناء بتلوين مظاهر التشجيع، وإحكام توزيع المقاطع، والمناسبة بين مافي للكلمات في البيت

٣٨ - فاق النبي في خلق وفي خلق
ولم يسداه في علم ولا كسرم
٤٤ - وانسب إلى ذاته ما شئت من شرف
وانسب إلى قدره ما شئت من عظم

أولى الشطر الثاني منه

٣٩ - خرلا من البحر أو رشلا من الدم

٤٠ - من نقطة العلم أو من شكلة الحكم
٤٣ - واحكمم . . . واحكمكم

لما ساهم في تصوير مدى الشوة التي ينعس الشاعر وحسن الوقع في أدن المسامح.

أما سند شوق في قطعه فكان من طبعة أخرى فأدى دورا أنسب لوجهته في طرق الموصوع. ذلك أنه خلط إلى الحكمة في كثير من المواطن، فكان يصل بها الوقائع المسطرة بالحقائق الخالدة والأحداث المارسة بالقلم المشتركة

١١٧ - والجهل موت، فإن أوليت معصرة
فابحت من الجهل أو فابحت من الرجم
١٢١ - والشر إن تلفه بالخير ضلقت به
ذرها وإن تسقه بالشر يسحم

١٢٧ - إن العقاب بقدر الذنب والعجز
١٣٠ - والحرب أسن نظام السكون والأنم
بالأمن مالت عروش وأضلت مرر
لولا السبلال لم تسلم ولم يهم

فوى بذلك حجة وشهد التلق على مسأته.

ومحمل القول أن شوق عارض النفس الغنالي الصوفي الذي كان للبوصيري في برده بنفس نصالي ملحمي^(١٢٣). ولذلك قد يظن أن أمير الشعراء في مباشرته الموضوع المشترك بينه وبين البوصيري قد جدد القراءة أكثر مما جدد الكتابة، ولكن الحقيقة أنه لم يقدم لنا الرؤية الجديدة إلا في نص جديد ولا اعتبار هنا بالنزعة الأدبية فلاشك أن نزعة شوق في هذه المعارضة نزعة كلاسيكية كثرته في سائر شعره. ولكن النزعات الأدبية لا تحمل في طياتها طابع التقيد والسلبية، بل شأها في ذلك شأن الأنفاس ذاتها، ما كان صوفيا وما كان ملحميا، لأنها تختلف في الهوية ولا تختلف حتما في العيار ولذلك نعتبر أن متعلق شوق في معارضته يبدو في الظاهر منطلق احتفاء ومقاربة ولكن مآله مآل لرتقاء ومحاورة. وفي المحاوره عندنا معنى التحرر لا معنى التفوق ضرورة، وإلا لما جاز لنا أن نصرح بأننا طرنا ليردة البوصيري أكثر مما طرنا لبيع البردة، إلا أن حكما هذا مبنى على قصيدة شوق في حد ذاتها لا على نزعة الكلاسيكية فيها

وبعد، فإذا قبلت دعوتنا إلى اعتبار الأدب ممارسة شمولية تتروك فيها الحواجز المتصلة بين عمليتي الكتابة والقراءة، وصدقت حجتنا

على أن العملية الأدبية عملية توليدية ، كبر أمنا في أن يعطى مفهوم رابط الصيغ الأهمية التي يستحق في دراسة الأدب ، وأن تبا الوجهة الأسلوبية المقاربة المترلة التي تستحقها من مناهج مباشرة الصيغ الأدبية

وبعد ذلك يصبح من السهل إعادة النظر في مسألة درجات

الأدب في الكتابة ، وإعادة النظر في مسألة الأحناس الأدبية ، ويصبح من المتحمّ تغيير المصطلح بل وتغيير الموقف من مسائل الطرافة والتقليد والسرقات وقوانين التأثير والتأثير في الأدب ، في انتظار أن يحل محل قانون الملكية في العملية الأدبية قانون المحاح في استثمار الرصيد التراثي والحصيلة النقدية في أعماق قاعة بدورها للتجاوز

المراجع

- (١) أصبح المصطلح دينا منذ أن خطه أبو هلال العسكري عنوانا لكتابه الموسوم بـ «كتاب الصنائع»
- (٢) La haute langage- théorie de la poésie, Jean Cohen . باريس ١٩٧٩
- (٣) Le degré zéro de l'écriture Roland Barthes . باريس ١٩٥٦
- (٤) درس «مناهج العرب في مباشرة النص الأدبي» أقيمت على طلبة الحلقة الثالثة من كلية العربية بجامعة الكويت خلال سنتي ١٩٧٩ - ١٩٨٠ ، ودرس «معارضات شرق» أقيمت على طلبة لجمعية ، سنتي ١٩٨٠ - ١٩٨١
- (٥) بحث «الشر بين الكتابة والقراءة» قدم في ندوة «الكتابة والقراءة» التي انطلقت بكتبة الآداب بباريس من ٣١ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٢
- (٦) Gérard Genette, Palimpsestes-La Littérature au second degré ١٩٨٢ باريس
- (٧) Transmédialité ، انظر Gérard Genette ، الترجمة السابق .
- (٨) من مستوى لغوي إلى آخر فهو من لغة إلى لغوي
- (٩) ولذلك فصلنا أن نحصل للدرجة الأولى مصطلح «الإنشاء» والدرجة الثانية مصطلح «التوليد»
- (١٠) في بحثنا السابق المذكر «الشر بين الكتابة والقراءة»
- (١١) قد نكون نلاحظ متغيرات أو علاقة ، بل مقابلة ، أو لحظات متباعدة متفرقة بالنسبة إلى النص الذي يكون منه الانطلاق

- (١٢) انظر محي الشمل «النص الأدبي من وجهة الأدب للدارس» في ندوة «ماهية النص الأدبي» التي انطلقت في المعهد القومي لعلوم العربية بباريس من ١٨ - ١٩ / ١٢ / ٨٠
- (١٣) ملحقنا هذا لا يتلخص مفهوم سياج النص («clôture du texte») وإنما يمتدح في نطاق السياج نفسه - التوافق الضرورية للكشف عن الصلة بين نص وآخر
- (١٤) ويصح الأمر بالنسبة إلى كل معارضة كانت بالمدى الذي عطي به شرق انظر أحمد الشاذلي ، تاريخ الظواهر في الشعر العربي ، ط ٢ ، مصر ١٩٥١
- (١٥) ج ١ ص ١٩٠ ، ب ١٠٣ و ١٠٤
- (١٦) كتاب «خصائص الأسلوب في التوقيعات» ص ٢١٨ ، تونس ١٩٨١
- (١٧) المرجع السابق ص ٢١٩
- (١٨) المرجع السابق ص ٢١٩ وما بعدها
- (١٩) المرجع السابق ص ٢٢٠ وما بعدها
- (٢٠) عزير أباهة ، تربية ابن وناس والمناش ، تونس ١٩٨٢
- (٢١) نحصل مصطلح «الطائفة» في معنى الإدراج ومصطلح «المقابلة» في معنى التقابل الذي قد يميل إلى التصادم انظر كتاب «خصائص الأسلوب في التوقيعات» ص ٩٥ وما بعدها
- (٢٢) كتاب «خصائص الأسلوب في التوقيعات» ص ٩٥ وما بعدها
- (٢٣) وقد قادتنا إلى هذا النتيجة دراسة القسم الذي يخصصه كل من الشاعرين لموضوع الإجراء انظر كتاب «خصائص الأسلوب في التوقيعات» ص ٢١٤ - ٢١٩

تتوقف والذاكرة الشعرية

دراسة في بنية النص الإحيائي

كمال أبو ديب

أود أن أعترف ، بهذا ، بأنني لست باحثاً شولياً لكن هذا ليس بالضرورة اعتزالاً سلبيًا . بل قد يكون ذا دلالة مختلفة تمامًا . ذلك أن المسافة التي تفصل الدارس عن موضوع دراسته قد تسمح بقراءة طرية لا يهيئها العرف والتقليد النقدي والشهرة . وإذا حاول قراءة نص لشول ، فإني أدخل عالمه كما أدخل عالم أي نص بكر ، دون قيود تفرضها المرحلة التاريخية ، أو الأعراف النقدية السائدة . وقد يكون لهذا الدخول البريء مساوئه ، وقد يؤدي إلى مظاهر إعطاف ، لكن مرتبة الكبيرة هي أنه يسمح بوضع النص على مستوى النصوص الأخرى التي يعايشها الدارس في العالم ، والافتراق عنه بروح الرغبة في الاكتشاف التي يقترب بها من كل نص جديد .

البارزة لتأثير الذاكرة الشعرية ، وهو الوجه الذي تناوله بالتفصيل الدراسات النابعة من نظرية التأليف الشفهي (Oral Composition) كما نلورها ميلان بارى وألبرت لورد ، حيث يتم البحث عن الصيغ (Formulae) المتكررة في التأليف الشعري الذي تشكل فيه الذاكرة الداعية الأساسية . وأود أن أؤكد أن تجاوزي لهذا المستوى الآن لا يعني إهمال أهميته ، فهو دون شك على قدر كبير من الأهمية . لكني أختار العمل على مستوى أكثر هواماً لأن الإشكالات النقدية والفنية التي يسمح العمل على هذا المستوى العميق بإثارتها ومناقشتها تدلني أحصص دلالة من جهة ، وأشد التصاقاً ، من جهة أخرى ، بعمل الشاعر لدى أدسه - شوق - والشعر الحديث بشكل عام .

٢

ينشئ النص مشكلاً شبكة من العلاقات بين أطراف عدد من التناوبات الصدية . أبرزها ثنائية (الزمن / الذاكرة) . فالتزامن ذو

هذه الرغبة في الاكتشاف ، أناول نص شوق

احتمالات البار والليل يسى الأكرى لي الصبا وأيام أنسى

محاولاً اكتناه بيته ، وتحديات العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية فيه ، مشاولاً إياه بذاته وبناته ، ومتجاوزاً أعمدجه التاريخي وهو «سبئية» المحتزى - في المرحلة الأولى من الدراسة على الأقل - . وهي المرحلة التي سأعرضها الآن . وقد يبدو مستغرباً ، إذ أناول بالدراسة دور الذاكرة الشعرية في تشكيل بنية النص . أن أتجاوز المع الأساسي للذاكرة وهو النص للمعارض . لكن هذا التجاوز مقصود ، فعرضي ليس بحثاً عن حوثيات التأثير الذي يمارسه النص المعارض على النص المعارض بل اكتناء العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية على مستوى أكثر من هذا المستوى القريب .

وإذ أتجاوز هذا المستوى القريب ، فإني أترك حارماً أحد الوجوه

فاعلية تدميرية تمحو الذاكرة وتلميا (اختلاف النهار والليل ينسى) ، والذاكرة تزوج إلى تجاوز الزمن ، يلجأ ، حين يصجر عن الفعل الداني ، إلى مبه خارجي يمثل في ضمير للشيء (اذكروا لي الصبا وأيام أنسى) . ومن الخلل أن الفعل «ينسى» ذو دلالتين : فهو يتناول العام (الإنسان) والخاص (الأنا) ، ويمكن للجملة أن تُقرأ : «اختلاف النهار والليل ينسى كل إنسان - وينسى» . ولذلك تطلب الأنا من الآخر أن يستعيد لحظات الحيوية التي غابت في طيات الزمن . ويبدو عمق السياب في تأكيد الدعوى إلى الإيقاظ في البيت الثاني حين تطلب الأنا لا ذكر الصبا فقط ، بل وصفه ، أي تقديمه بلغة تعصبية أكثر محسوسة ، وحسورا . ويمثل الزمن العائب ما يمكن أن يسميه «الحركة المصادمة» أو «العالم النقص» للحظة الحاضرة فهو «ملاوة من شباب صوّرت من تصوّرات ومس» ، تتجاوز الواقع إلى الحلم والمحسوس إلى المتصور ، وهو تعجر للحياة «بصيف كالصبا المعبود» مليا بالملأوة ولذة الاحتلاس للحظات باهرة من الدهر

وبعمق ثراء لحظة الحيوية استغلال العلاقات الشكلية القائمة بين الزمن المبدئ - الصبا - وبين تجسيده لدروة التمر متصلة بالصبا كما يعمق حسن الإحساء والطيمة الحلمية للشباب التابع الصوتي للسبب والصناد في الأسباب الأربع عشرة الأولى (بسي / الصبا / أنسى / صفا / صووت / تصورات / مس / عصفت / الصبا / سنة / جلس / صلا / صبر / سلا / أم / المؤس) والصوت القريب (اذكر ، لذة ، الزمن من يحمل الأبيات الأربعة التي تشكل الآن بنية صوتية متميزة بحوري نحو القصيدة الأساسيين ، دلالتها .

لن البنية الصوتية والتصورية الواحدة بسبع الآن محور الفاعلية الخارجية (الزمن) التي تسمح الزمان الداخلي (الصبا ، الشباب) كما تسمح المكان (الوطن) وسبع في الوقت هذه محور الفاعلية الداخلية التي تشكل قبض فاعلية الزمن ، إذ تعمق استمرارية المكان في الذاكرة والقلب (الذي لم يسلم عن عصر ولم يأس بمرحله للزمان)

ومن الشيق أن نلاحظ أن التركيب الصوتي نفسه يحدد الانقسام القائم بين الزمن والذاكرة ، إذ تظمي أصوات السين والصاد في الحقل التي ترتبط بالصورة المبتعنة في الذاكرة دون صورة الزمن

وتستمر القصيدة في اكتناء علاقات التضاد التي توسعها بين العام / الخاص ، وبين الخارجي / الداخلي . فالليالي تضيء ، لكنها في حالة الأنا تزيد القلب رقة . وتدخل القصيدة في الوقت هذه سلسلة من الثنائيات الضدية الأخرى : الأب ليس محبلا لكنه الآن موبع بالمنع والحبس ، النوح خلال للطير لكنه الآن حرام ، الدار أعق بال أهل لكنها الآن ملك غيرهم ، الخلد منتهى التزوج ، لكنه لا يشعل من الوطن . وتعمق هذه الثنائيات في تناميا وتكاثرها حدة التوتر القائم في النص منذ لحظة تكوّن . ويبدو فجأة أن اللفظة التي الفتح بها النص «اختلاف» ليست اعتباطية - فالاختلاف هو روح حركة النص حتى الآن (وغم أن اختلاف النهار والليل لا يمثل ثنائية

«صدية» حبقية ، بل ثنائية لفظية يؤدي كلا طرفيها (النهار والليل) الدور نفسه في خلق فاعلية الزمن التدميرية) بل إن الانقسام الثنائي في النص ليتجاوز ذلك كله إلى الذات نفسها التي تقاسم منقسمة إلى الذاكرة والقلب . الذاكرة معطلة ، تحتاج إلى مبه خارجي ، أما القلب فإنه مرهف ، متوقد النقص بالوطن

فمنشط إلا البومعز رقت أول الليل . أو عوت بعد جرس راعب في الظلوع للنفس فطر كئيبا لود شامسهم بفس

مد أن البحر الحاد للثنائيات الضدية يصل ، صفا ، صفة ، انكسار تُفقد المركز التصوري للنص تناسقه الداخلي ووحده ، إذ تلمى القصيدة الثنائية الضدية الأساسية (فاعلة الزمن التدميرية / الذاكرة التي تحاول تجاوز الزمن) تؤكد أن الذاكرة كانت دائما في ذروة حضورها وطاقتها على الفعل ، وتبقى بذلك فاعلية الزمن تنالها . ويحدث ذلك في البيت

شود الله . لم يصب غر جلول شظفه ساعة . ولم يطل جسي

الذي تهيئ بعده صور الوطن المليئة بالحيرة وحركة والتعاصيل الطبيعية والإنسانية . وتنشأ مفارقة حادة في النص بين بعدين متميزين : هما التجربة الفردية وسلطة الإنشاء التراثي . ذلك أن التجربة الفردية تنظر بالماضي ، زمانا ومكانا ، بالوطن وصورة . وتعاصيله ، وحبوبه ، وجماله ، ويخرج حتى لا ينقطع الوطن عن الحلق في لحظة واحدة ، أما الإنشاء التراثي فإنه يولد تصورا بلاغيا للزمن مستل بصورة كلية من تراكم التصورات الجماعية للزمن وطاقته التدميرية . وهكذا يسقط النص في أزمة داخلية ، في توتر من عهد جديد يختلف عن التوتر الذي كان قائما فيه حتى الآن . توتر يش من شروط عملية الإبداع ذاتها ، ومن العلاقة المتبلورة بين الحلق الفردي وبين اللغة الجماعية . وهي أزمة سأحاول أن أظهر أن النص يكتسب دون أن يستطيع تجاوزها أو تقديم بوسط (new . ion) بمعنى الذي يقصده كلود ليفي - شتراوس . حينها

٣

الزمن الذاكرة الشعرية

يطحن على النص ، كما أشير قبل قليل ، تصور للزمن منتج من منابع الرؤيا المطاعية في التراث الشعري العربي . فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لعظمة أو جهد إنساني أن يتجاوزها أو ينجو من ضحكها . وحركة الزمن حركة نحو العناء قد يحدث في سياقها أن يبني الإنسان ويشيد ، لكن كل ما يبنيه ويشيده باطل وقبح الريح . ومن السمات الأساسية للتعامل الشعري التراثي مع الزمنية أن هذا التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن ، مستخدما صيغة تراكمية من النمط : كل شيء قادم : أحمد طائر . وعلى غابر

وعند الله فالزمن والح كائن هذا الإدراك لكونية الزمنية وقدرتها على سحق كل شيء بشحون ، في النهاية ، إلى مصدر قوه حمية على تحملها ، إن لم يُبصر على تجاوزها صلاً وهذه الصيغة طاعية ابتداء من مري القيس وانتهاء بشعراء العصور المتأخرة قبل شوق . وتتجلى الصيغة المذكورة في موضع مركزي من النص موضع المناقشة بعد أن تبرز القصيدة عظيمة ماضي مصر ، وشموحه على الزمن في الصور الثابتة

« نصيب الدهر في ثراه صبا والليالي كواصبا غير حس وكيت صيد القناصير حينه لشد . وغليب الحرس لأصابت به المالك : (كبرى) و (هزللا) و (البقرى الهرسى) »

فرغم هذه العظمة والشموح ، يخضع ماضي مصر لقوانين الزمن المدمر ، الذي كان طرفه قد وصفه بأنه يمسك برمام الإنسان في يده ، يشده حينما يشاء ، والذي يأتي النص الآن لوصفه بلغة قريبة

وليلالي من كل ذات صولر لظمت كل رب (روم) و (فرس) سددت باللال فؤوساً وسلت جئراً بقدان من كل نوس حكمت في القرون (عولر) و (دارا) وعطت (واللا) والفوت (بحس) أين (مروان) : في المشارق عولر أصوى . وفي المغرب كبرى سلطت طمسه . فرد عليها نورها كل قلب الرأى لظن ثم غابت . وكل شمس سوى هاتك قبل . ونطوى تحت روى

ويمكن أن نوصف الصيغة التي أناقشنا بأنها صيغة توليدية (generative) أو بكلمات أدق ، بنية مولدة . فهي قادرة على الاستمرار ، من طريق تكرار الصيغة وتغديدها ، لتتولد مادح أخرى من العظمة لمصح في النهاية لتفاعلية الزمن التدميرية . وهذا هو ما يحدث في القصيدة تماماً ، إذ تتوالى شريحتان تتناولان تجسيدات العظمة في الأندلس العربية ، بعد مصر ، ثم انحلالها أمام ضربات الزمن المدمرة ، وبهذا التطور ، تحقق القصيدة البنية المولدة التي كنت قد وصفنا بأنها بنية تراكمية تنبع من الجبل إلى تأكيد كونية الزمنية . لذا يصدق على مصر يصدق على قرطبة ، ويصدق على الحمراء وهكذا ... ولا يفصل هذه الصيغ المتكررة سوى مؤشر خارجي يمثل في عودة الذات إلى الظهور بصورة هنية ، مستخدمة أسلوب السُلم ، أو الخدس ، أو الظن الذي كان البحرى قد استخدمه بيد أن المقارنة بين أسلوب الاستخدام تظهر أن الحلم والظن في نص شوق لا يمانان دوراً حصوياً في النص ، ولا يشكلان مكوناً من مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخي ووسيلة لإحداث التقلبة الزمنية من الحاضر إلى الماضي أو العودة من الماضي إلى الحاضر ، كما يبدو في ورود الحلم والظن في الشريحة التي تناول قرطبة مادة به :

« ركب الدهر خاطري في تراها فاني ذلك الحمى بعد حمس »
« تسجلت في السطور »

ومنتهى .

« ميتة من كرى . وطيف ليلاد وصحا القلب من ضلال وهجر وإذا الدلو ما بها من أنيس وإذا القوم ما هم من فجعس »

بعد أن تكتمل صورة العظمة للماضية ، ويعود النص إلى الخاصر للتهديم .

بوسعنا الآن أن نصف بنية النص ، بأنها تتشكل من ثلاث شرائح مكونة هي

- ١ - صراع الزمن / الذاكرة ، وصورة الوطن في اللحظة الحاضرة
- ٢ - مراجعة العالم التاريخي
- ٣ - عودة صورة الوطن محملة انبعاث الذاكرة وانشاء تفاعلية الزمن .

وسأقدم الآن دراسة وجيزة لكل من هذه الشرائح ، ثم أناقش العلاقات التي تتشكل بينها .

٤

تمتلك الثنائية الصدية الأساسية في نص « الزمن الذاكرة » حصيصة بارزة تنعكس على البنية اللغوية في صور متعددة ، هي أولاً تمثل علاقة بين قوة تفاعلية وذات منفصلة . ويتجلى هذا لتصادم الحد في الأبيات الأولى من القصيدة ، إذ يمثل اختلاف النهار والليل قوة الفعل المتمثلة في قدرته على إحداث التباين (اختلاف النهار والليل يسمى) . أما الذاكرة فإنها تبدو عاجزة عن الفعل ، سلبية تماماً . كما يتجلى في استعانة الذات بقوة خارجية لانبعاث الذكرى (اذكرا لي المصيا . وصفا لي) كأن الذات تجلس أمام شاشة يضاء تعجز عن ابتعاث الصور عليها فتستجد من يعرض عليها صور الماضي وتتعلق سلبية الذات في وصف ملاوة شائبا نفسها ، إذ تستخدم صيغة للمسى للمجهول « صورت » وللفظي والتصورات وانس « للتي تحلوان من التفاعلية الحقيقية . وحتى حين تنسب التفاعلية إلى الذات فإنها تمثل ، في الواقع ، وجهها من وجوه الانتمالية « هل سلا القلب عها ٢ » « كلما مرت الدالي عليه رقي » . ويجسد هذا المعبر عن الفعل في صورة حادة في الأبيات التي نقل تجربة النعس . إذ يتم ذلك بلغة تكاد تكون مسلوقة من أي قدرة على الشهامة . تستخدم صورة انطير الذي يحرم عليه دوحه . والأهل الذين يستنور ديارهم ، في صيغة أقرب إلى الاستسلام هي صيغة الاستعظام « أحرام على ملائه الدوح » التي تصل حد الصراغة تقريب في البيت « يا انه اليم ما أبوك يحيل ماله مولعا بمنع وحس » . ومن الدار أن صيغه الاستعظام تطلى على المقاطع التي ترتبط بوقف لذات من الآخر طبعاً حاداً . وحتى حين تصل القصيدة إلى لحظة تأكيد الذاكرة ، فإن هذا التأكيد يتحدد في لغة تنسب التفاعلية لا إلى الذات بل إلى ما هو خارج الذات

شهد الله لم يهب عن بطون شخصه ساعة ، ولم يجل حصى .

لخصاء تلقى فيه

ويجسد المركز الروبوي تصوراً للزمن بوصفه فاعلية ضدية : ارتقاء
واعتدالاً ، حركة نماء واكتحال ثم حركة ذبول وانكسار . وتتجلى هذه
البنية المكتملة للشرائح في تجليات أربع : أولها مصر ، وثانيها
بنومروان بصورة عامة ، وثالثها قرطبة ، ورابعها الحمراء . وهكذا
يتشكل هذا الجزء من بنية القصيدة من مظاهر الوجود التاريخي تتحد
جميعاً في منبعها وفي اتجاه مسارها . بيد أن النص ، بهذه الصورة ،
يتنامى تماماً داخلها متقللاً من العام إلى الخاص ، ومن اللحظة
الحاضرة إلى الزمن الماضي . ويسبق كل شريحة مؤشر لغوي ودلالي
واضح هو عودة النص إلى صوت الذات الفردية ، باستثناء الشريحة
الأخيرة (الحمراء) التي تقدم مباشرة بعد قرطبة ، لكنها تحمل مؤشراً
لغويًا متميزاً هو صيغة «من الحمراء» التي تصفح من منظور فردي
يمثل في صيغة الاستعارة .

تبدو حركة نمو الشريحة الأولى انكسارية مصطنعة فهي تبدأ في
اللحظة (x) التي ترصد مصر في دروة من طمان والحبيوة أولاً ثم إلى
اللحظة (y) التي تمثل انكساراً حاداً ، إذ تبدو الحيرة متزول تنوح
على عظمة ماضيها . لكن هذه الحركة سرعان ما تنقلب لترصد عظمة
مصر الماضية في لحظة الدروية ونموها إلى مملكة تحتاج ممالك العالم
الأخرى . وفيجأة تنقلب هذه الحركة الصاعدة إلى حركة نازلة ترصد
انحيار العظمة أمام قاعلية الزمن المدمرة التي تعمم الآن لتصبح كوية
تتال عوفو ودلرا وواتلا وعيسا

ويطر هذه الصيغة الكوية صيغة خاصة تتناول بي مروان الذين
كانوا في المشارق عرشاً أمويًا وفي المغرب كرسيا ، وتصبح الحركة هنا
سريعة تصف العظمة والانكسار والانبعث ثم الدبول في أبيات
ثلاثة فقط ليعود بعدها الصوت الفردي فيشكل المفصل الذي أشير
إليه في مكان آخر ، والذي يجسد وهي الشاعر لدلالة مواجهته للعدم
التاريخي وكون هذه الدلالة عملية شعاع تمارسها القصور عليه ، كما
كان إيوان كسرى قد وعظ البحري

وتبدأ بعد هذا التعامل السريع مع بي مروان رحلة حلمية نكس
ماضيهم : إنجازاتهم وانذارهم : حركة محوهم من «قرية لا تعد في
الأرض» إلى مملكة تحكم العالم ثم زوالهم بناء وبشرا .

يكتمل تصور العالم التاريخي في إطار الثنائية الضدية . اللحظة
الماضية / اللحظة الحاضرة متجسدة في بعدين : الازدهار
والحيرة / الدبول والانتثار . فالزنى القرطبي الذي تلمس فيه حيرة
الدمر خمس الشاعر كان «قرية لا تعد في الأرض» . فملك الأرض
أن نعيد وننسى ، ودروة للقوة والعظمة والساعة ، للنموذج الإنساني في
العالم (التأخر نور الخميس يزل التاج عن مغارق (دون) ويحلي به
جيبين الفيرنس) بيد أن القرية في اللحظة الحاضرة «مايا من أليس
والقوم عالم من محس» . لكن الصورة تنقلب فجأة ، فتصبح

فالفاعل الحقيقي هنا هو الخارج (شخص الوطن) ، وليس الذات
من دور سوى الانطباع به ، والفعل المنسوب إلى الذات قبل لارم
لا يجسد إلا أدنى درجات الفاعلية (يجل) . وتكتسب البنية اللغوية
دلالات أعمق إذ تدرك أن الفعل الطاغى الذي يسبب إلى الذات هو
«أرى» وهو أقرب درجات الفاعلية إلى السلبية إذ يقتصر دور الذات
معها على تسجيل المراتب بصرياً دون إسهام فعل في خلقها
(الآيات : وكأني أرى الحزيمة ، وأرى النيل ، وأرى الحيزة)

وتبدو هذه الطبيعة السلبية للذات حتى في الشريحة النهائية من
القصيدة : حيث تعود صور الوطن فاصحة ، إذ إن الصيغة التي
ترتبط بالذات هنا هي صيغة المبني للمجهول .

«كثيبت الخوصي بظلك ديفاً»

ولا يخرج عن هذه القاعدة سوى استثناءين هما الفعلان .

«أشد» في العبارة

«وربا لي ربالة واشتد هرس»

بيد أنها يبرران لا في سياق الذاكرة الصاعدة للزمن بل في
سياق آخر مختلف تماماً وسابق على نشوء علاقة التضاد بين الزمان
والذاكرة لأنه يتمنى إلى عالم الطفولة والحب ، وهكذا تتجدد ضالة
فاعلية الذات في البنية اللغوية ذاتها ابتداءً بقوة الأملاك الممثلة
الشرائح المتعلقة بالذات ، وانتهاءً بكون معظم الأملاك التي تحدثت
مرتبطة لا بالذات بل بقوة الزمن التدميرية ، بيد أن تجليها الأسس يتم
على صعيد الموقف الذي تتحدده الذات من كلا التجربة الفردية
(التي) والعالم التاريخي ، فوقها الأول ، كما أشرت ، أقرب إلى
الصراعة والاستسلام ، أما موقفها الثاني فهو موقف «للناس» الذي
يرى في التاريخ وسيلة للشعاع والاعتاظ . وفي كلا الموقفين تتجلى
حجاب باهر ، للفاعلية الإنسانية ودورها في صنع العالم . وإذا تتجلى
هذه الحقيقة ، ندرك بوضوح كيف تنعكس في علاقة الذات بالإثشاء
الذاتي والذاكرة الشعرية : وهي أيضاً علاقة متعكدة ، متطبة تستلم
فيها الذات لطغيان الإنشاء التاريخي والذاكرة الشعرية دون أن تصبح
معطياتها للقوى الفاعلة في تشكيل التجربة الفردية ولما وصورها .
وحيث تشق هذه التجربة فإنها لا تعدل ولا تصوع ، بل تعيش
مستقلة ضمن سيرة النص ، موازية لمعطيات الإنشاء والذاكرة الناعية
من التراث .

يتشكل العالم التاريخي من عدد من الشرائح التي تنتمي من مركز
رؤبوي واحد ، ثم تنصع في حركة تشبه حركات حلقات الماء للمهتر

اللحظة الحاضرة مكتزة بوجود رائع وبلغ النجم ذروة وجوده من المرمر الذي تسبح التوافر فيه . ويرداد الناس الصورة إذ يرصد هذا الوجود المرمرى وقد كساه الدهر ما اكتسى الخشب من متورج وحس وتحتل اللحظة الحاضرة بالماضي العظيم «ومعها كم تربت لعلم واحد الدهر ، واستعدت لحمس » وتنتهي صورة الوجود التاريخي ، لا بالاندثار والبقاء ، بل بهذا الخيال الزاهي والحضور الباهر للحياة «ومكان الكتاب بفريك ربا ورده غالباً ، فلتنور للحمس »

وتداخل الحضور بالغياب ، وتلتصق الصورة التماساً هائلاً . دون أن تحل أزمة التماس بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية بصورة فعالة تبين على صورة رؤيه حلية للتاريخ .

ويعتق هذا الانساق في صورتين متميزتين صورة سطرى لأعمدة وقد كستها غيرة الدهر ما اكتسى الخشب من متورج وحس ، وصورة الحمرء وقد سجلت بفكر الدهر ، كالخرج بين يري وبكس ، إذ إن كتنا الصورتين تقف على حافة الوجود ، في لحظة الاحتمال والإمكانية ، ولا تمثل وجوداً مستقراً هائلاً . فالخشب اكتسى بالمتورج والحمس قد يسقط في النوم ويظلم الكرى ، وقد يمسب الكرى ، وقد يغلب الحمس فتصنعه البقطة . والمخرج ليس وصفاً هائلاً ، فهو إمكانية للحياة ، لكنه في آن واحد إمكانية للموت (بى برى وبكس) ويستمر النص في الحفاظ على لحظة الاحتمال هذه ، فالخمرء هي حصن فرقاطة ودار بى الأحمر من «عائل ويقظان يدس » ، وهي تقف أمام رأس شبلل الذي يغلبه الثلج فيبدو في عصاب برس . والعصاب هي اختلاط سطرين منه برين واحل هذه لصفة في صتيق أرلى ، لكن هذا الصفيق لا يجسد الموت بل يحمل دلالة ضدية ، فهو شيب ، لكنه شبة بملك الصبرة على البقاء . والبقاء هو نبض الحياة لا الموت . وتستمر هذه الطبيعة الضدية للحمرء في رصد الشاعر لفاعلية الزمن فيها ، فقد (مشى الموت فيها مشى النعى في دار حرس) ، (الموت في الحياة) وما إن تبدأ صورة الموت بالطمياح (هتكت عزة الحجاب / حرمات تحت الحبل عبا / ومطائر على الليالي وضاء لم نجد للمشى تكرار عس) حتى تنحصر الحياة في هذه الحرمات التي كانت مئة قبل قليل (لا توى غير والمدين على التاريخ ساعين في خشوع وبكس / نقلوا الطوف في نصارة أمس من نفوش ، وفي عصابة ورس) . وتتحول الحمرء معاً إلى عالم من الدلالات المليئة بالحياة والارداهار وتجسداً بتقدرة على البقاء

ولباب من لا زود وير كاثرا الشم بين ظل وحس وعطوط تكفلات للمعالي والألفاظها بنزير لبس وحين يرصد النص مجلس السباح فإيه ما يكاد يرصد من حيث هو حميد للموت

وسرى مجلس السباح علاه مظفر القفاق من ضياء وحس لا انزيا . ولا جوارى انزيا يستبزل فيه انوار أمس مرمر قامت الأسود عليه كلمة الظلم . لسات للحس

حتى تنشق فيه صورة الحياة

تكتب الله في الخياض جهات يستبزي على لرباب مجلس

لكن هذه الطبيعة الضدية تلى فحاة ، ليظنى جس الموت والايار ، ووحشانية البعد في رؤيا الزمن وعلاقة الإنسان به

آخر العهد بالجزيرة كانت بعد عرك من الزمان وحس فترها لبقول راية جيش بلاد بالأمس بين الحرس ومسلحها مغاليد ملك باعها الوارث للمصيع بهمس عرج القوم في كتاب هم عن حفاط . كموكب الليل حرس ركبو بالبحار نعثاً وكانت تحت آياتهم هي العرش أمس ريث سائر خادم . وبجموع لسمندر . وحس لحمس .

وتستقر تحفة مواجهة العالم التاريخي على بعد واحد هو بعد الزوال ، ويستقرى الشاعر عبرة التاريخ فيها عبرة أخلاقية صرفاً .

إسره الحس علة . لا تلى جيساك . ولا تلى لحس وإذا ما أصاب بيان قوم وهي خلق . فإيه وهي أين

ويبدو ، فحاة ، أن مركز التجربة قد تحلل بحدثة حادة ، وأن الرؤيا التي نحق وراء النص تغلب من رؤيا ضدية للعام التاريخي إلى رؤيا لوحادية البعد فيه ولطيفته استقرة ذات الدلالة الواحدة وهي دلالة أخلاقية صارمة

وفي الشريحة الأخيرة من النص ، يبرز الوطن في سلسلة من الصور الناصحة ، المليئة بالحياة ، وتبدو الذاكرة قادرة على استحضار الماضي . ويتلى من القصيدة شبح فاعلية الزمن المدمرة ، وتقدم هذه الشريحة في لغة الماضي ، كما هو جنى في الأوهام «نزلت ، كبيت الرخى ، واشتد غرسى» . ويبدو الماضي حاضراً حضوراً باهراً ، بدءاً من الطفولة والصبا حتى اللحظة الحاضرة ، كما تبدو تفاصيل المكان ناصحة أيضاً . «نزلت كاخلد ظلاً ، وجى دنيا ، وسلسال أنس» . وفي الوقت نفسه تتبلور صورة الزمان أيضاً في «محسات المصول» التي لا تعرف القبط صبيلاً ولا البرودة القارمة شتاء . ويبدو اعتدال الرمس الآن ، والتناغم العميق في مكونات المكان (الظل والحى والسلسال والمنازل السهل ، والحلقة) تجلياً للتناغم الذي ينسرب إلى الذات الشاعرة إذ تصل القصيدة قرابها الأخير ونحى التوتر الذي كان قد طوى على النص بدءاً من تجربة الانقسام عن الوطن ، ومروراً بتجربة انواجهه التاريخي وهذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرفي ثنائية ضدية أساسية يمكن وصفها في إطار الانقسام / التواصل ، التوتر / التناغم ، فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التي تلى فاعلية الزمن . الغياب / الحضور

ولس غة من شك في أن هذه الحركة تجسّد لتجربة الفردية ، لعالم

الذات القلقة المتسائلة ، للعلاقة التي تنبض بالحياة والدقة بين الذات والمكان ، وهي بذلك تنتمي إلى منابع الشعر اليوسفي ، شعر التوقد الانفعالي والمعاناة لأزمة الوجود . لكن ذلك لا يفي مؤالا يفرض نفسه على المدارس بالحاج هو

ما العلاقة بين هذه الحركة ، هذه التجربة الفردية للتسمية التي تحتل الشريحة الأولى والشريحة الأخيرة من النص ، وبين القضاء الذي تم فيه المواجهة مع العالم التاريخي . وهو الخير الأعظم من النص ؟

هل تنامي العالم التاريخي من طبيعة التجربة الفردية نفسها ؟ هل سمى هذه التجربة ؟ وبكلمات أخرى : هل هو تطور ضروري في بنية النص نابع بصورة حتمية من مكوناته الأساسية وشبكة العلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات ؟

٧

من الخلل أن شرائح الوجود التاريخي لا نمتلك محوراً واضحاً تتوهم وتتلورها ، ولا تشدها رؤيا مركزية للإنسان والزمن والمخاضات ، بل تشكل حركة قلقة تكاد تكون متناثرة باستمرار . ونحن نضع هذه الشرائح ضمن البنية الكلية للنص ، فإن الأسئلة التي تفرص علينا تصبح أكثر صعوبة . فهي تقع في إطار التجربة الفردية ، ذات اللهجة الانفعالية الطاعية ، والتي تجسد الانقسام عن المكان - الوطن - وصورة الوطن في الذاكرة . وهذه الصورة بعدد من حالي على بالحيرة والحركة كسحب منسوي خامر وزدد القصب نعقد أحسن يدرك أن الإطار في تجربته الهالي يطرأ صورة لوطن ولعلاقة الذات به وبأهله مغايرة للصورة التي تطرحها القصيدة في معظمها الأول . أي أن الإطار نفسه يفتقر إلى تجربة مركزية ورؤيا عرقية تحسه التناسق الداخلي وتجعله صبح الرؤيا الكلية للقصيدة . وبهذه الصورة فإن النص يفتق مطككا ، مفتقرا إلى رؤيا طاعية أو انفعال طاغ (كما كان يسميه كولودج) يفيض منها ويشكل حركة انتشاره من الذات إلى العالم ، من الداخل إلى الخارج ، من الحاضر إلى الماضي . بكلمات أخرى ، يفتقر النص إلى حركة تشكل استعطائية تحيله إلى حركة بين طرفي ثنائية صيدية محددة وتخل شرائحه التاريخية إلى حركة مصادرة لحركة التجربة الفردية تؤدي بطبيعتها الصيدية إلى حل التنافس القائم وإلى التوسط بين طرفي الثنائية . وقد كان من البحري ، على خلاف من شوقي ، ذلك بالقيبط ، فقد بدأ بحركة اميبار تشب في وسطها إرادة التماسك ، لتقدم في إيران كسرى معادلا موضوعيا ، وجودا رمزيا ، يتألف من إطار خارجي منتهات ولب صلب يصح بالحياة وتجاوز طاعية الزمن المدمرة . وهذه الطرمة ، أدت بحربه مواجهة الوجود التاريخي إلى التوسط بين تجربتين صيديتين للذات الفردية ، وإلى تحقيق حوار كان قد فقد أما في من شوقي فإن ذلك لا يحدث ، بل يبقى النص سلسلة من الشرائح التي تتحرك كل منها حركة قلقة في ذاتها أولا . ومستعلة إلى درجته كبيرة عن الحرق التحريري للنص ثانيا . ومن هنا نستطيع أن

نفهم كيف يبدأ النص بالصوت الفردي الذي يبحث عن تجاوز لتفاعلية الزمن المدمرة (اختلاف النهار والليل يسى) ، لينتهي لا بهذا التجاور ، بل بالإشارة إلى وجود جماعي وإلى الدور الذي يؤديه الماضي في عملية التنامي . وهذا الدور لا يمثل مكونا أساسيا من مكونات تجربة الزمن ، أو تجربة الانقسام عن الوطن التي تشكل منح النص

هذه الخصائص ، يبدو النص جملة لغوية ثلاثية التركيب تنظر إلى شرائح دالة تربط بين مكوناتها الثلاثة ربطا يسمح باعتبارها بنية مكتملة مغلقة قائمة على قواعد تركيب (syntax) ناعمة بشكل طبيعي من معطيات اللغة التي تولد مثل هذه الجملة عادة . مكبات أخرى ، يحدد النص عملا لا مينا unstructured ، لخبرته خلخلة واضحة قد تسمح بالخلط عما يمكن أن يسمى « أزمة النص » . يد أن هذا الوصف ليس لغويا ، ولا يعنى رفض النص أوغنى طاقته الدلالية . بل يبدو لي أن أزمة النص هيبة بالدلالات وأن اكتناها قد يكون ذا أهمية كبيرة في دراسة شعر شوقي ودراسة العلاقة بين الإبداع والبي الاجتماعية السائدة في المرحلة التي تشكل فيها النص .

ولعل أول دلالات أزمة النص أن تكون دلالة على العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية ، بين الإبداع والإنشاء التزالي بين لغة المنور على المعالم الداخلي واللغة التي تفرضها شروط طاعية الإنشاء التاريخي الخارجى كحديدا

وسأذكر الآن على هذا البعد من أبعاد النص في محاولة ميدنية لتأنيث المشكلات التي يطرحها

٨

فما تميز شريحة الذات الفردية بالعناصر عاطفي مشرب ومحتول دلالية مشحونة بالمأساة الفردية . وبالصورة الشعرية المندفئة بالانفعال . فإن شرائح العالم الخارجى تبدو معقنة بموصعة خارج الانفعال الفردي ومقولة ضمن شروط تكون الإنشاء التاريخي في إنشاء النص الشعرى في التراث العربى بأكمله . ويمثل دروة عيص الذات الفردية المقطع المستند من البيت ٢ إلى است ١٥ . وهو المقطع الذي يوحى . إشارة ورمزا ، بالمأساة الفردية (لس) ولحظة الشوب العاطفة : بعبقة القلب الدائمة حينا وشوقا إلى الوطن . ول الإيحاء بالمأساة الفردية عن طريق الإشارة والرمز دلالة صيدية عن عسله الكبح التي تمثل في القصيدة بأكملها . ذلك أن النص لا يطور المأساة الفردية ولا يقدم تفاصيل عنها . بل يوحى بها إحاءا يميزها عن مية النص كلها . إذ إن الترميز لا يستلزم في أى موضع من النص إلا في هذه الأبيات

يا ابنه لأم ما ليك نعل ما له مولد مع . جـ

أحرام على هلاكه الفروع خلال الطير من كل جنس
كل دار أئق بالأهل - إلا في عيث من اللهاب وجس

وهذا الإجماع ، وهذا الكبح ، تمنع القصيدة من أن تكون قصيدة
صدام مباشر وتفقد فرصتها لنجح بعد فكري أو ثوري أو قومي ،
تجربة الفردية التي تنبعث منها أصلا . وتتعلق هذه الدلالة بخفائه
السباق الامعالي الحاد الذي يشكله المقطع كاملا وبشكل خاص في
بيت

« نفسى مرجل وقل شراع بها في الصرع سبرى وثوى »

مع عملية الترميز عن طريق صورة الطير المحروم من دخول
دوحه ، بكل ما فيها من كبت ونعمية وتجنب لتسمية الأشياء
بأسمائها . وتبدو آيات الترميز هذه على علاقة تناقص حاده مع ساقها
« كلى » وبشأ من ذلك التوتر داخل صبي بية المقطع والبيه الكلية
للنص تترك آثارها الجلية على القصيدة بأكملها . إذ تحقق القصيدة
في الخروج من دوامة الأسى إلى موقف فكري نابع من التجربة
الأساسية نفسها (النق) لتصبح بصورة طاعية استقراء للفاعلية
التدميرية للزمن وللناسى بالمعنى

٩

بشكل الغائب المكان (الوطن) نقيضاً مطلقاً للحظة الحاضرة
(النلى) ، فهو عالم الناعم والجمال والتوحد سبب - الإبتعاد والطبيعة
(حسبها أن تكون للنيل عرسا) (النيل كقول المصطفى) « لا تروى في
ركابه غير من تخيل وشاكر فضل عرس » لكن هذا العالم
مشروع بالمأساة النابعة من النكل ، أى فاعلية الزمن للمدرة

وأرى الجبهة الحزينة نكل لم تلق بعد من متعة رسم
أحزوت حجة السؤال عليه وسؤال التراج عنه جرس
وليام النجبل هفون شرا ويجردن هير طوق وسلس

يبد أن الطبيعة ، حتى في تجسدها للموت ، لفاعلية الزمن
المدرة ، تظل على علاقة تناغم وتوحد مع الإنسان . فالخيزة النكل
تبكي رميس ، وصحة السواق نواح عليه ، والحيل يصغر الشعر
ويده .

وهكذا ، فإن العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى هي ، في
سياق الغائب المكان - الوطن - علاقة تناغم مطلق ويصل هذا
دروقه حين يتحول وهي الرمال من نصب فردى إلى تجسيد للجوهر
الإنسانى المطلق .

لتجبل حقيقة الناس فيه سج الخلق . في أنوار جرس
بل إن التناغم ليصل حداً بعيداً بين المكان والزمان أصا
لعب الدهر في لراه صيا والديان كواجعا غير عرس

ويكتمل مقطع الغائب المكان - الوطن - بدعة الانتصار
والاكتال .

« فاصابت به المالك - كسرى وهرفلا والعبرى القربى »

وإذا يكتمل المقطع تستق اللغات الفردية التي كانت قد احتجبت
من حديد :

بالقوادي لكل نحر قرو فيه يبدو ويسجل بعد ليس

ومن الشيق بحق أن هذا البيت يأتي في هذا الموضع انفصلي من
النص طارحاً اللغات الفردية من حديد ومقدراً أن لكل شيء قرار
يبدو فيه ويسجل بعد ليس . ذلك أن النصوص المتأجج لا يخدم عرسا
ظاهرياً في النص . ويمكن أن يستمر نص حده دون أن يحرس
على صعيد بيته السطحية . لكن البيت ، على صعيد البية العميقة
ذو أهمية خاصة ، لأنه يطور أزمة القصيدة الفعلية في تطورها حتى هذه
اللحظة ، وهي بالصبط أزمة اللبس والبحث عن جلاء . عن قرار
يبدو فيه الأمر جليا . ما هو الأمر ؟ ما طبيعة اللبس القائم ثم ما هو
جلائه ؟ هل الأمر هو تجربة النص ؟ تجربة النق ذاتها ؟ أم واقع العالم
الخارجي ؟ أم هو التوتر القائم في بية النص والذي لم يصل بعد إلى
قرار ؟ يبدو من تطور النص أن القرار هو روائية العالم
المرسوم / اندثار الوجود العظيم الذي يشكله العالم الخارجى ببعديه
الحاضر والتاريخى ، البهى والقيح ، الصاحت وابتاكي وقرار هو
المعنا

عرفت حيث لا يصاح بطاف أو هريق . ولا يصاح لحس

وتأتى هذه الشريحة تجسداً حاداً لبطرة لإنشاء تاريخي
للرواية العربية القديمة للزمن بأعباءه مدمرة ، وحقيقة الوحدة
الحاسنة في الوجود حقيقة المعنا والاندثار التي لا يمكن تجنبها

١٠

تظل التجربتان الأساسيتان في النص ، على مستوى البية العميقة
له ، متصليتين انفصالا شبه كامل . ذلك أن تجربة النلى لا تتطور
وتعاش أو تجسد وتنمى من خلال تجربة مواجهة العالم التاريخي
والمعكس صحيح : بمعنى أن معايشة العالم التاريخي لا تتطور أو
تنمى من خلال تجربة النلى . أما على صعيد البية السطحية ، فإن
التجربتين ثلثتان في مفصل يحتل مركز الوسط تقريبا من نص
متشلا في البيت :

وعظ البحرى إيوان كسرى وطغى القصور من عبد شمس
ويستحق هذا الفصل شيئا من العناية . فهو تجسيد للمستوى
الواعي من العملية الشعرية في النص ، قادر على كشف المطلق
الأساسى لمعايشة الشاعر للعالم التاريخي ، وعلى تحديد العلاقة التي
يتصورها بين تجربته وبين تجربة البحرى ، وعلى جلاء قصوره المحدد
لطبيعة تجربة البحرى نفسها . فالعلاقة بين البحرى وإيوان ، في
تجديد الشاعر لها هنا ، هي علاقته وعظ (بمعنى واسع ؟) وعلاقته

هو بقصور عد شمس علاقه شعائيه (التطهير الذى تحدث عنه أرسطو ؟) وبين الوعظ والشعاء فارق كبير دون شك . ومواءمنا لصور الشاعر لتجربة البعثرى لو لم تقبله ، فإننا لا نستطيع أن نوفق بسهولة بمحيدته لاستجابته الخاصة لمواجهته مع العالم التاريخى . لكننا نظل ملزمين بدراسة هذه الاستجابة من خلال العلاقة التى تتجدد فى النص بين تجربة النوى وتجربة مواجهة العالم التاريخى .

١١

ترتيب القصيدة ، كما وصفنا ، حول قطبين مشكلان ثنائية ضدية الذات الفردية / العالم الخارجى . ويتجلى العالم الخارجى فى مظهر لكل منها أبعادها الخاصة وعلاقاتها المتميزة بالذات الفردية . فثمة ، أولاً ، العالم الخارجى الذى تنتمى إليه الذات ، وهو الوطن - وهو غالب مكانى . وثمة ، ثانياً ، العالم الخارجى التاريخى ، وهو حاضر مكانى

وتتوزع القصيدة حول هذين المحورين ، مكتسبة بنية تناوبية : ذلك أن الذات الفردية تشكل الشريحة الأولى فى النص ، ثم تبدأ بالأخطاء ليحتل النص الغالب المكان الذى يجعل فى صورة أولى ثم تبقى الذات الفردية فى طيات سريضة ليعود بعدها الغالب المكان ليحتل حيزاً كبيراً من النص ، ثم تبقى الذات الفردية من جديد وهكذا . ونحن يكتمل النص ، فإنه يكتمل بعودة الغالب المكان - الوطن - فى لجل آخر له ، ومتوحداً ، مثل بروز الأولى بالذات الفردية إما إلى درجة أكثر حميمية

لدينا ، إذن بنية تناوبية ذات طبيعة تكرارية ، وهى بهذه الصفة ليست بنية منفتحة ، بل بنية مفتوحة قابلة نظرياً للتديد عن طريق إعادة ابتعاد الذات الفردية ثم بروز العالم الخارجى مرة أو عددا لا نهائياً من المرات ، والخصيصة الأولى لهذه البنية المفتوحة هى أنها بنية لا متناهية تراكمية . ويكشف تحليل العلاقات التى تشكل بين شرائح النص طبيعة العملية التراكمية ودلالاتها الفكرية والتغابية .

سأفترض مبدئياً أن لهذه البنية التراكمية دلالة أولى هامة تنبع من ترتيب الوظائف (functions) بالمفهوم الذى يستعمله فلاديمير بروب (Propp) . فالوظائف ترتب دائماً بالطريقة (١٢١٢١٢١٢١٢١٢) ولا يحدث أبداً أن تطلب إلى (١٢١٢) أو إلى (١٢٢٢٢٢) مثلاً أو أى من الطرق الأخرى الممكنة . بكلمات أخرى ، ترتب الوظائف فى النص بحيث تأتى الوظيفة الأولى المرتبطة بالذات الفردية لتلوها مباشرة وظيفة ترتبط بالعالم الخارجى . ويبدو أن لهذا الترتيب وظيفة أساسية هى كبح تلفظ الذات الفردية ، وعقلها ، وموضعها بحيث تحتج نهائياً تحت شريحة طاغية تنتمى إلى

١٠٤

العالم الخارجى . ويحدث هذا الكبح المستمر توتراً داخلياً فى بنية النص ، يمكن أن يقترح أنه يمثل توتر القصور الشعرى والإنسانى الذى تسبب منه القصيدة ، وقد يستحق دراسة مفصلة لاكتناه أحوال كونه التعبير العفوى عن أزمة النص الشعرى لدى شوقي ومدرسه الإحياء بشكل عام

١٢

من المستويات المتعددة للنص التى تحدد أزمته الداخلية وانعكاسه إلى عالمين متباينين ، أحدهم الآن الصورة الشعرية وأخرى عاوج منها تخيلاً لا استقصاء . ودراسة الصورة تكشف مباشرة أنها تتكون فى مظهرين متباينين . يسج أحدهما من التجربة الفردية وسعة الخاصة للتعبير . فما يمنح الثانى من منافع الإنشاء التراتبى طامعاً على النص ، مانعاً إياه منحنى المميرة

بين الصور التى تنتمى إلى النمط الأول ، ثلاث ، حميمة الدلالة

فى نفسى مرجل . وقللى شراع بها فى الدموع سبرى وأرمى رب ليل صرير والبرق طوى وبساط طويت والريح عسى أنظم الشرق فى الجزيرة بالغرب وأهوى الليلة حوزاً لدهر ركب الدهر خاطرى فى لراها فإن ذلك الحمى بعد حدس

فهذه الصور تنتمى من خلال منطق داخل يختلف جوهرياً عن منطق الصورة الشعرية الطاغية فى الإنشاء التراتبى ، إذ تلمح علاقات المقولية والقرب كشرط أساسى لتقبل الصورة ، وتلح مكان ذلك منطقاً يتجاوز الحدود القائمة بين الأشياء ويصل منطقة « الخارج » واللامعقول . وإذا كان فى الصورة الأولى « نفسى مرجل » من العلاقات النبرائية ما يسمح باعتبارها حلواً يشتق من مفهوم الحركة والجيشان ليصل إلى حدود قصوى له فيجعل النفس مرجلاً وبطل بذلك يتحرك ضمن أطر الصورة التراتبية ، فإن مثل هذه التعميل صعب فى حالة الصورة الثانية « قللى شراع » التى تنتمى إلى عالم الصورة الرومانسية أكثر مما تنتمى إلى عالم الصور النيوكلاسيكية . أما الصورة المركبة كلها « نفسى مرجل وقللى شراع » ودعوة ابنه اليم للمسير فى الدمع ، فإنها تخرج خروجاً واضحاً عن أطر الصورة التراتبية السابقة . بيد أن هذا الخروج يصل ذروته فى سببه الصور التالية

صورة البرق - الطرف والريح النفس ، والإنسان يطوى أبلاد حب يدخله فى عالم الخارج الإنسانى ، والسحرى اللامعنى . ومثل هذه الصور لا تحدث إلا فى المقاطع المصعدة للتجربة الفردية وفى بنية الأنا فى النص . أما الشرائح الأخرى المرتبطة بالعالم التاريخى ، فإن الصورة فيها تمحض إلى درجة كبيرة لمنطق الصورة الشعرية فى التراث . ولعل أبرز ما يحدد هذا الخصوع أن يكون صورة الأعمدة القرطية

مزمزم تسبح السواظر فيه ويمطرون لدى عليها لفرس

وسرار كتابها في استواء صفات الورود في عرض طرس
هزة الدهر قد كنت مطرباً ما اكسى الخدب من قهقرو ونص

إن معاينة الأعمدة القرطية هنا فيريانية صرف ، تلقى أي حسن
بالحركة الدعة من التداخل الباهر لآلاف الأعمدة والأقواس بلوبيا
لمسوحين اللذين يخلقان بعداً روحياً عجيباً ، ولا ترى في هذا الوجود
سوى الانتصاب المفرد لحرف الألف . كما أن المعاينة تلمح حسن
النصاء الرحب الذي كانت الصورة قد بدأت به «تسبح الواطر فيه
وطول المدى عنها» لتفصل ذلك كله إلى عرض طرس

بل إن هذه السبة الصورية الحزبية ذاتها لتجسد انقسام القصيدة
على نصها ، فهي تبدأ بحسن عامر بالنصاء والرحابة ، نصاء يسبح
به النصر إلى أن يطول عليه المدى فيرسى ، ويكتمل بنصاء تملأه
عمدة كتابها تفاوت الزمن قهقرو الخدب ونصاء ، بما في هذه الصورة
من لا محدودية ونأى عن الحزبيات الفيريانية . ووسط هذه الرحابة
واللا محدودية الرسمية والإعلاء الذي يقترن من اللغة الرمزية ،
لنصيب عمدة فيريانية باهرة صفات الورود بكل ما فيها من محدودية
وبشرة

تتحل هذه الطبيعة الثانية للصورة في وصف الحمراء أيضاً ، إذ
يتورع هذا الوصف بين الصور التي تفصل بدلالات رمزية صلبة ،
خالية من الحزبيات الفيريالية الحادة ، وبين الصور اللامعة من منطلق
محدودية الصورة في الإنشاء التراتي ويختص هذان الطرفان في بيئة
واحدة في الأبيات

من الحمراء جلت بلباس الدهر كالخروج بين يده ونكس
كسا البرق . لوفا الضوء لحظا هبها المهن من قول نكس
حسن غرناطة وفاز إلى الأحمر من شابل ومططان نكس
جلل الفلج دوما وأمس شجرى فيها من في عصاب برس
سرمه شبيب ولم أفرسها قبله برجى البهاء ونص

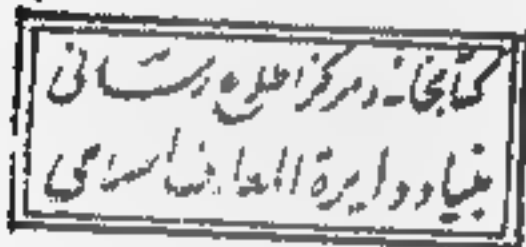
إن بين الحمراء «كالخروج بين يده ونكس» وما يشعها من
طافات احتمالية رمزية ، شعافة ، وبين الحمراء «حسن غرناطة»
والفلج / العصاب البرس» فروفا جوهرية في التصور الشعري
والحاسية الشعرية يصعب جداً أن نحدث إلا في عطف من النصوص
كهذا الخط تنوعه أزمة داخلية حادة وبتمنى إلى عالمين مختلفين
لكن أكثر الصور قدرة على كشف الطبيعة المتميزة للغة الشعرية
لغربية ، وصنوبرها من منابع حبيبة تتجاوز العلاقات الفيريانية
بين الأشياء لتصل إلى الأعمق حيث تتحلل التناقضات في وحدة تفيد
من الرؤيا المولدة والانفعال العميق ، صورة القلب في بقلته الدائمة
نكل ما يهوج بذكرى الوطن أو يرتبط به . فالقلب «مستطار» .
مطلق خارج حدود الحسد ، إذا رمت البواخر أول الليل ، وهو
راهب منعقد في حباب الصدر ، عطن لحركة المسفن باتجاه الوطن .
كأنما الحسد معبد للوطن تصل له العروق ، وصوت البواخر ليس
ربما وبرسا فقط بل هو «عواء» في استجابة القلب له ، لأنه تجسيد
لحسن مأساة الانقسام عن الوطن والاستناد إليه في اللحظة حسها ،

وهكذا يحيل الشعور التوقد الموحد الفيريالي (الصوت) إلى شيء آخر
تحدد خصائصه وطبيعته بالتجربة العميقة التي نحس وراء النص
وتلك هي فاعلية الخيال في صورة من أسس صورها

ونقف نقياً لهذه الصورة في سياق العالم التاريخي، صورة مجلس
السباع في الحمراء مالتى لا تصدر عن الرؤيا العميقة المولدة بنص ،
بل عن حوة الإنشاء التراتي وطبيعته . ذلك أن الحمراء تدور في
القصيدة تجسداً لقوة الزمن التدميرية لكن جريتها المكونة تؤدي
بصور كهذه

نفلوا الطرف في نهارة أمس من غفوش وفي عصارة ورس
وقباب من لا ورود ونير كافر في الشم بين ظل وشمس
ومخطوط تكفلت للمعالي ولألفاظها بأرسل ليس
مصرور قلعت الأسود عليه كلمة الظفر ليات نص
لتر للاء في الخياش جانا يستسرى على لمرالب علس

وهي صور ترصد في عملة عن التجربة الأساسية . وتكتسب
استقلالية بوية كانت بين أمر الخصائص لمكونة للإنشاء التراتي في
مراحل مختلفة من تكونه



١٣

النص ورؤيا العالم

تمثل القصيدة كما حللتها في الفقرات السابقة دوراً محلياً بين
مكونات فكرية وتجريبية وانفعالية لا تنامي ضمن شبكة من
العلاقات المتناغمة المتناسقة بل تتحرك باتجاهات متناغمة مفتقرة إلى
مركز رؤيوي تلبس منه وإلى الأفعال طاع لتشكل في انصرابه وسببه
الصفة فإن القصيدة لا مية (unstructured) . ونحن
نطلق وصفاً كهذا على نص فإننا نسمة . على الأقل في إطار التعد
الحديث منذ كولردج حتى الآن ، بعباب الفاعلية المنظمة والوحدة
الداخلية وفي النهاية الحياة

لكي أود الآن أن أقترح تصوراً للنص لا يرب مع الصفات التي
ذكرت قل قليل من دلالة تقويمية . بل نتحول إلى مصدر بدلالات
وصفية تتعلق لا بالنص فقط بل بالشاعر ورؤيا العالم التي تشكل في
إطارها النص

يدعو لي أن أزمة النص هي تجسيد عميق لأزمة التصور
النيو-كلاسيكي للوجود وعلاقة الإنسان باللغة والتراث وبالعالم
للمعاصر ، وللعلاقة بين الشعر وبين المدع والعالم

هنا يطرح التصور النيوكلاسيكي إلى تمثل النموذج التراتي
واستخدامه في معاينة العالم المعاصر فإنه في الواقع يقع تحت سيطرة
الإنشاء التراتي والرؤيا التراتية للعالم ويصدر عنها في معاينته للوجود
وهكذا يحاول الشاعر النيوكلاسيكي أن يتجاوز المكونات المعرنة
للتراث (المعارف ، الصور ، ونية القصيدة . أحياناً) لكنه لا
يصل إلى تجاوز الرؤيا التراتية للعالم ذاتها . ومعارفة بسطته بين نص

شوقي ونص الحزنى المعارض تظهر ندرة العناصر الجزئية المنحدرة
وعلا من النص الترائى ، فى الوقت الذى تستنى فيه رؤيا النص من
التراث الشعرى

لكى أزمة النص النيوكلاسيكى أعمق من ذلك وأكثر حدة ، إذ
بها تتحدد على مستوى آخر أبعد دلالة هو مستوى العلاقة بين الرؤيا
الترثية أو الإنشاء الترائى وبين الذات الفردية وتجربها ذلك أن
الذات الفردية تحاول أن تبين لتحدد تجربها الخاصة للشيء فى لعم
خاصة متميزة وتمايز الوجود فى إطار معطيات تعاملها الخاص معه ،
لكى غاب تصور حذى للعلاقة بين الذات والعالم تابع من معاناة
فكرية حديد يدور الإنسان فى وجوده ، سرعان ما مكث استثنائ
نات ويسمها بين الإنشاء الترائى والبرهنة التراثية وهكذا يتحول
لنص إلى تدفق للذاكرة الشعرية يقف جيبا إلى جيب مع قبض
الذات الفردية ، وتصبح بنية القصيدة (إذا صححنا لأنصنا الآن
بوصف القصيدة بأنها تمثل بنية) موزعة ، متفرقة ، متوالية ،
مفتوحة ، قابلة للانتشار باستمرار عن طريق الإضافات التراكمية فى
غياب القوانين المنظمة للبية التى تحكم النمو اللامنظم للنص وتقرض
حركة داخلية صفة خلافة

وفى غياب مثل هذه القوانين يفقد النص قدرته على صهر
مكوناته الجزئية فى رؤيا كلية للوجود ، ويستلم بسهولة للمكونات
الطغية فى الإنشاء الترائى والرؤيا الترائية . كما أنه على صعيد آخر
يدفع إضافات الذات الفردية البرهية لتصب فى محيط شاسع من
الإنشاء الترائى فى محاولة لعقلتها وتخفيف وقعها واستلابها دلالاتها
الفردية المتميزة . وهذه العملية يصعب المكوث الفردى فى لغة المكون
الترائى ويحد لنفس مكانا مقبولا من وجهة نظر الثقافة السائدة
والتصور النيوكلاسيكى لعلاقة الإبداع بها . ويمكن وصف هذه
عملية بأنها بحث عن مشروعية ما للانفعال الفردى والرؤيا الفردية
بإحالتها إلى سياق طاع تشكله الرؤيا الترائية والإنشاء الترائى ، أو
بإحالتها إلى إطار مرجعى متكون ضمن معطيات الرؤيا الترائية
وهكذا تتحدد العلاقة بين الإنسان والتراث قلمة ، متوردة ،
هى ليست خضوعا مطلقا وإعادة إنتاج للتراث . كما أنها ليست

إبداعا ، وهى ليست علاقة متكافئة مسجنة بين الإنسان والعالم ،
لكها فى الوقت نفسه ليست علاقة انحصام عن العالم إنها قرب إلى
العلاقة المرسمة - فالذات الفردية فيها تسمح لنفسها بالانحمار
الانفعالى وتصحح الاستجابة الإنسانية إلى درجة عالية

سقى مرجعيل وفلوى شراع بها فى الموعود سبرى واروى

لكها - فى الوقت نفسه - تركز على رصد العالم الخارجى ،
ضمن منظور ترائى ، تبحث تسمع لهذا العالم وهذا المنظور ببطء
على النص إلى درجة يلغى معها بروز الانحمار الانفعالى الفردى

١٤

على صعيد أعمق قد تمثل هذه الأزمة أزمة لغافية . فكرية .
اجتماعية حادة . هى - فيما يبدو - أزمة طبقة معينة ضمن البنية
الاجتماعية اكتسبت بحكم موقعها الاقتصادى والاجتماعى والنقلى
قدرة أكبر على تأكيد ذاتها واستقلالها الفردى ، ورؤياها الخاصة .
لكها مآثرات مخضع للثقافة والفكر السائد ، ولتجد مشروعيتها عبرها
الفردى فى كونهما الإطار المرجعى لهذا الفكر . يد أن هذا التصور
النهائى الذى أطرحه . مبدئى ويتطلب دراسة منقصة تناول عددا
كبيرا من النصوص

١٥

أشرت سابقا إلى أن الصورة الشعرية تمثل أحد المستويات
التي يمكن أن تدرس أزمة النص عليها . لكن مثل هذه الدراسة
ممكنة على صعيد الإيقاع . والقاموس الشعرى . والأنساق التركيبية
التي تشكل سياق النص . يد أن دراسة كهذه تتطلب محلا آخر
يسمح بالتقصى والتحليل التفصيل وتجاوز ما فعلته لآن . وهو
دراسة البنية الدلالية فى بعض خطوط تكوينها الأساسى



التضافر الأسلوبى وايداعية الشعر نموذج "وَيْد المهدى" عبد السلام المسدى

في البدء يضطر إلى إيضاح مسج التناول ، ولا يضطر إلى ذلك إلا تشكك القارئ العربى في بعض مواقفه . أيسلم بداهه بقم الحدائق النقدية أم يجادل في أمرها ؟ فإن هرجاجل أقراره جعل . عشاها عن حجة استدلال . أم طلبا لكيبها وإجراح أهلها . وفي الحالين . على كل من انتصر لحدائق المعرفة النقدية أن يستجيب . فيسمى إلى معاضدة التحليل النقدى بالتفكير النظرى . حتى يخلص من الوجهين ما يقع محجة المنطق بعد فعل الهارسة . ولكن أى إيضاح مهيئ في حقل الأساليب المستحدثة لا يتسنى إلا في ضوء المسار المعرفى الذى يقطعه العلم المعين بأمره . والذى عن بعده هو علم الأسلوب . هذا الوليد الذى لمحضته ألبانبات . وأبع في رحابها . فاستشر به النقد الأدبى واستضافه

بمفردون القول في مقوماته . حنا عن التيات التى حوت مادته النوعية إلى رافعة أسلوبية . فيكون التحليل آحاداً بأطراف البنى المكونة للمياق الإبداعية : من الضوئية والمقطعية والتركيبية الدلالية . ويستوى في هذا التصنيف شرح ملتقط للمقاطع النقدية في غير توارده . والشرح المتفصى لأخر . ليعر بواحد . يد لغيره المحركة هي دوما تفسر التسمه لإبداعية في آراء وموضع الإحلال التحليل والاستدلال . محل الانطباع والارتسام

إن هذا المسج لكفيل بأن يربط بين التناول النوعى والتحليل الأدبى ربطاً ميدانياً . ولكنه بظن حيس السبق الذى يعرض إليه . فكأنما يتخذ المحلل الأسلوبى عمهراً كاشفاً للآيات النوعية بحسب مسالها . لذا نستخدم على هذا المنزاع في العمل التحليلى بأسلوبية التحليل الأصغر

أما النمط المقابل فيمثل في الإقدام دمنة واحدة على الأثر الأدبى للتكامل سمياً إلى استكناه خصائصه الأسلوبية . فأنى البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج . يطلو اشرح حيناً من الوقائع النوعية وربطها برمام موحد . هو نمط لأسلوبى لصايط لساها . ثم نطلق أحياناً أخرى من الخاصية الو مستشفة

لقد سلكت الأسلوبية في نموها سبيلين متوازيين . أحدهما سبيل الاستقراء الذى أرسى قواعد ممارسة التصوص . فتألفت من ذلك مكوبات « الأسلوبية التطبيقية » . والثانى سبيل الاستنباط الذى سوى أسس التحريد والتعميم . فاستقامت معه مكوبات « الأسلوبية نظرية » . وقد قد حكمت هذه على صسط المطلقات المدنية بصوع فرضيات البحث ورسم عاباته . أمكت بك على تحمس المقاربات الممتثلة بوصايا المطربين . والموصلة لما حددوه من أهداف بعيدة وعبر عنى ما يقوم بين نوعى ككل علم - نظماً ونظيراً - من ترابط حدلى . يكون كلا الوجهين حكمه عمولا على مراجعة معه . كلاً حط الآخر مرحلة قاطعة . يكشف فيها نذل أساسى في التمديرات الأولية .

ولن نوحدت وجهات النظر نسبياً في حقل الأسلوبية النظرية . فإن محال العمل في الأسلوبية التطبيقية قد نجاذبه مشارب عدة . حتى نتكاد نتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقيين . ولكنها تلخص - كما بدا لنا من استقراء إسمائى - في مهيئ كبيرين سمصطنح على كل واحد منها بلفظ يميزه عن ضده . فن أضاف التحليل الأسلوبى ما يتجه فيه أصحبه إلى الوقوف على ككل حدث تأثيرى يعرض إليهم في شعهم النص الأدبى - شعراً كان أو نثراً

الناح، فيحفظ بها على أطراف النص التزامه استقصاء لما يدعها بعد فحصها عن طريق تحليل مشخصاتها وفي هذا المصير بتورّد الإحصاء والمقاربات العددية، وصيغ التواترات المميّة

إنّ هذا النمط من العمل التطبيقي مطلق عليه «أسلوبية التحليل الأكبر» وكلا النمطين - الأصغر والأكبر - من صروب العمل الميداني، فهو بانصرورة رهين في قيمته بمدى إحصاء النص وإثراء ما يستنبط منه من مقاييس، تمثل لبدا التجربة ثم لبدا التعميم، على موال المعرفة التي يتكامل فيها الاستغناء مع الاستنساخ ذهاباً وإياباً

هناك إبداع سلوستان فلسفتان، كلتاهما تحليلية، وكلتاهما شديدة مسوى تأليفاً تعود به على الأسلوبية النظرية بنار متجددة - وإحدى الأسلوبيتين - وهي المرتبطة بالتحليل الأصغر - تعمل في محاري للكلام حيثما محدّدت صيغها الأدبية، فتنسجها «أسلوبية الباق» - والأخرى - وهي المقترنة بالتحليل الأكبر - تعمل في مظان الأثر بحثاً عن المقاربات في اختلافها وتواؤمها وجمعاً للتباينات في اختلافها وتناورها، حتى يخلص من القرائن والمفارقات ما به تُحدّد الخصائص الفنية التي حوت أدلة الترميز من أداة إبلاغ وتواصل إلى وسيلة إبداع وتأثير، غلبتها «أسلوبية الأثر»

إنّ علم الأسلوب التطبيقي بفرعيه، السبائي والأثري، قد نهم في بصباح الحدث الأدبي انطلاقاً من فحص المكتوبات اللغوية وبحث إنه «أصل» يتوسل بمناهج التي نضعها اللسانيات على مفاك التجربة فقد عرفت مناهجه نظرياً احتياطياً لعلها تخرج إلى كشكاف الأبعاد، ولئن بدا ذلك قريبة على نجاح العلم وتوفيق استكشافاته فإن مردوده على قيمة العلم من الناحية المعرفية عكسي في مجمله، ذلك أنّ الأسلوبية التطبيقية تصادف بمحاحا من حيث هي أداة كشف مبني، ولكننا إذا رددناها بالمعيار المعرفي الذي يقاس بمدى إحصائها بالنظرية العامة جزمنا بأنها آلت إلى ما يشبه المأزق، فمن هل ينسج من أنّ مرمى علوم الأسلوبية النظرية هو أن تصل يوماً ما إلى نصير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته الترميزية وهذا ما يحلّ لها التحويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها - فهل حصلت كلّ من أسلوبية التحليل الأصغر، وهي أسلوبية الباق، وأسلوبية التحليل الأكبر، وهي أسلوبية الأثر، على مكسبات تقرب كليهما من العرص الككل المشود، وهل حققت إحداهما أو كلتاهما مجربات جوهرية تقدّمها إلى المشتغلين بالتطوير الأسلوبية، فتصميم على تحديد «هوية الأسلوب الأدبي»، وهو ما به يسهمون مع رواد النقد التطري في تحديد «أدبية الأدب» فيشئون شرعية حضورهم في مجال النقد عموماً، ويقعرون بناتٍ محتمية حضور عالم اللسان في كلّ محاولة سيطرة مطلقها وعابثا النص الإبداعي

إنّ هذه الخيرة المتجددة ما كان لما أن تملكنا لولا أنّنا آتينا على أنفسنا أن نبروح جهودنا بين طرق هذا الحقل المعرفي المخصوص

طرف التطوير وطرف الممارسة، فطبعي أنّ سير علم الأسلوب بمحيط جدل الإحصاء - إلى أيّ مدى أم إلى أيّ حدّ يقرّنا هذا المسح أو ذلك من غاية العلم القصوى، ألا وهي تفسير إبداعية الأدب - لا من حيث هو شكل بوعي نجسم في ذهن مخصوص، ولكن من حيث هو ظاهرة كليّة، نطلب كشف بواقيها، على حدّ ما يصعبه في حقل اللسانيات، عندما نطلق من الحدث الفردي في الخطاب الأدبي، وهو مستوى «الكلام»، فستنبط قوانين النمط التواصل بين مجموعة من أفراد البشر يحولهم المراسل اللغوي إلى جماعة ثقافية حضارية، وعندئذ نمسك بأعنة التعامل الترامري وهو مرسة «اللسان» - ومن تقضي خصائص الألسنة البشرية نحاول رصد التواؤم الكليّة الجامعة بين مختلف الأنماط التواصلية، لفرق إلى منزلة «اللغة» من حيث هي ظاهرة كونه تتجاوز حدود الزمان وقبود المكان

ومتى يبيح لنا إحراء النقد الباطني في حقول الأسلوبية التطبيقية أننا ما برحنا من مناهجها النمطين اللذين فصلنا عنهم فيها أبع وسبناها بالمصطلحات الملائمة - ولا يصير الأسلوبية في شيء، أن يتجه الأسلوبية إلى مواطن الوهم في مسار علمه - على أن صرباً من التحري تعرضه الأمانة علينا، ومداره أن ككل محمودة أسبوية هي مشرر بالصورة في الموضع الذي تمارس فيه، ولقد وفقت ككل من الأسلوبية السياقية والأسلوبية الأثرية بما حدّد لها من عرص عاجل، ولكننا نجري نقدنا المعرفي على أساس ترصد الهدف الآجل، وهو ما لا نصنم مزيد الاقترب منه، مادامت أبقينا على سبح التحليل الأسلوبية كما اطرد بسا

وإذا قد أبقنا بالفطعية بين الأسلوبية التطبيقية ومرباه التطويري العبد، اتجهنا صوب البحث عن جسر جديد، نقيمه بين الممارسة التحليلية والعلم التطري - وكان منطق المحاولة أن نساء لنا كيف السبيل إلى تحليل النص الأدبي أسلوبياً بما يعنى على اكتشاف مكن أدبيته، وهو ما قد يتيح - على المدى البعيد - التطر بتفسير إبداعية نص الأدبي عذوماً

لحد إلى النمطين السالدين في الأسلوبية التطبيقية إن الفصور الفردي الذي يوصم به كلاهما صيغه القمرة من حقل احتيازي شديد الصبغ - هو حقل الباق - إلى حقل استكشاف مشط في اتساعه - هو حقل الأثر - والتحول بينها فاصم لكل تدرج استقصائي، فهو بانصرورة يعوق كل تأصيل لاحق بين مقاربات التطبيق ومعالجات التطوير

أعلا يكون الخلل المدلل كامتا إرد في مشافة ما بين الأسلوبيين - أسلوبية الباق وأسلوبية الأثر؟ فإذا كان الأمر كذلك ألا يكون سد الخلل، وتدارك الوهم، كاسين في العثور على محور الدوران في مشافة ما بين الطربين - ليكون قطب مرجي في تأسيس أسبوسه تطبعه بكمل إحصاء التطوير القائم على الفعل الإبداعي في الحدث الأدبي

بما إذا عاودنا فحص النظم القديم أدركنا أن ما سميها بأسلوب التحليل الأصغر أو بأسلوبية الشق . بها محال الحدث العردي في نص فاعطاه الواقعة الفنية في حملها النص . لذا يتسنى له - فضلا عما اصطلاحنا به عليها - أن سميها «أسلوبية الوقائع» - نحرص أسلوب التحليل الأكبر - أي أسلوب الأثر - على كشف انشاعه المعنى من خلال المثال الذي حتمها في الأثر الوارد به . فثبت متبعا أن سميها أيضا «أسلوبية الظواهر» .

وبين هذه وتلك محال نصو خط جديد . بصورى تحت محال لأسلوبية تعسفيه . إذ مثل قواعد العمل المدنى . ولكنه سعى إلى إبداءك معنى التدوير بين جزء ولكل فصصع حسرا من لتواصل بعد فيه الشرح النصي قواعد التأسيس الطوى . إن هذا النمط الذى يدمر إليه لا يكون إلا تحليلا عيبا يدور في تلك النص . يشخص اختاريا الأمودح الذى صبح عليه ، والقالب الذى الذى سكب فيه . ثم إنه تحليل تطليقي بمالح النص الأدبى في صوره حيرة ميدنية هي الانتقاء إلى درجة من التأليف عبر التجريد . فهو تحليل هادف لا يرمى حيسا لمصانص الأجزاء ، ولا يتناول على تعميم لخره الدائى إلى الكتلة المتجمعة بين معنى الأثر . إنها أسلوبية نظفية تبحث عما يعلق الفعل الشعرى في سياق النص . ولا معنى بالشعرية عطف التركيب الأدبى ، وإنما معنى الخطاب الذى تحولت مادته الشعرية إلى سيج فى ، فهذه الأسلوبية مرامها تحديد بؤرة الإبداع . هى ضرب من التحليل المبرى على موال العمل المراجعي ^{في تشرريح} لتصعيد . تفتح حنايا النص لمحك بجهازه المتوارى وراء كلمات الظاهرة ثم تبيد التامل في تركيبه من خلال ^{بناها المبركة}

فالقول الغالب في هذا المقام هو اكتشاف عودج الصوغ الذى تركيب عليه النص ، أى المثال التشكيلي الذى طرر نسجه على مواله . وهو ما يرمى قطعا إلى تعيين نقطة الكتب في الفعل لأسلوبى . بعد كشف عبا الإبداع الشعرى

وإد قد بان أن مرامنا هو كشف النموذج الأسلوبى من خلال النموذج النصى فسميها «أسلوبية النموذج» . حيث تقوم معذلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر ، فتكون بذلك «أسلوبية النص» مثلا كانت الأخبار ، «أسلوبية السياق» و «أسلوبية الأثر» . وستكمل إمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات مدققة يستخلص منها ووادها مقومات الثبات وحوار التعديل وستعين المظرب على تجميع النموذج الإبداعية . يستكون حقائق الإبداع ، ويمسكون برمام أدبية الخطاب الذى ، حتى أن يصحوا يوما على أمة أدبية الأدب بإطلاق

...

إن استقراء أوليا لأعاط الصوغ الإبداعى ، قد أوقفنا على جملة من النموذج التركيبية التى تتنظم وفقها مكونات الأسلوب ، وكانت هذه النموذج - كل في موضعه - من التواتر والتحكم بحيث يتدور

الواحد منها كالمفتاح الذى لا يتسنى للأسلوبى الولوج إلى مغان النص إلا به ، غير أن استكشافنا لقصيدة أمير الشعراء - «وليد الهدى» - قد أوقفنا على نمط جديد من انتظام البنى المعقدة للفعل الإبداعى . أطلقنا عليه مصطلح «التضافر» . وهو لا يتوضح إلا في ضوء النموذج التركيبية الأخرى التى اشتققناها من مكاس النص المصنفة . وصغنا لها ما يوائم منصوباتها المخرقة

مأفل نمط نظامى للعناصر الداخلة في تركيب الظاهرة الأسلوبية هو نمط التماثل والذى تألى المصانص عوجه مبهمة . تتباين في مواضعها على السلسلة الأدائية ، في ضرب من التحالف موضعى ، فزادها في عملها سمات شميرة في طبيعتها . متعاضدة في انظمها ، حتى لكأنها سلسلة من العناصر الخيرية تألى في معادلة متعددة المضمين على نمط تماثلى شكله : أ × ب × ج × د .

والنمط الانتظامى الثانى هو نمط التداخل ، وفيه تتوارد الأجزاء في تواتر دورى ، بحيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر ، فلا بعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد في السياق الذى قبله ، ولكنه بعيد لك منها ما يمزجه مع مكونات جديدة . فيحصل من إمداد ومن المستجد تركيب طارىء ، يلتحم بالسياق العام عن طريق البعض للتواتر . ويتعمم عنه مستغلا بذاته . بفضل الخرز المستحدث وهكذا لوحزت الظاهرة إلى تشكيل صورى لمصمت على معادلة جبرية إطارها الرمزى

$$(أ + ب + ج + د) \times (د + ب + أ + ج)$$

ومن نمط الانتظام الثانى في تواتر المصانص لأسلوبية بواصة للنص الأدبى نمط المراكب ، وهو أن يتوزع لمصرع إلى كنى ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا مناظر . تتباين فيه الصور نقابلا متالبا . فيكون بين مستويات الأبية الشعرية المكسرة إبداعيا تصيد متالفا كما تواتره مدعن للمعادلة المتتالية

$$(أ + ب + ج) \times (ب + ج + أ) \times (ج + أ + ب)$$

وأما التضافر - هذا الذى استنبطناه من محاولة أحمد شوقى «وليد الهدى» - فتنبى به أن تتنظم العناصر انتظاما مخصوصا ، يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة ، بحيث كلها تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل .

فإذا ترجمنا ذلك إلى اللغة الصورية كان لدينا :

$$\begin{aligned} \text{مقياس كشف ١} &= (أ + ب + أ' ب') \times (ب + ج + ب' ج') \\ \text{مقياس كشف ٢} &= (ص + ص' ص'') \times (ص + ع + ص' ع') \\ \text{مقياس الكشف ٣} &= (ع + د + ع' د') \times (د + و + د' و') \end{aligned}$$

وعلى هذا النمط تركيب قصيدة «وليد الهدى» بحيث هذا «التضافر» - كما تكشف لنا - مفتاح سرها الشعرى ، مستحلوه من

• لقارئ الكريم قد يربح أحد هذه النموذج الصياغية في شرح قصيدة «وليد الهدى» فى النظم الثانى وصورت في هيكل الحب (نصود - المجلد الأول - العدد الثانى يناير ١٩٨١)

خلال معايير استكشافية أربعة هي :

معار الفواصل
معار المضامين
معار القنرات
معار البنى النحوية

أن الخطاب الشعري - كل الخطاب - محاوره ثلاثة : دلالات تتصل بالرسول محمد ، وأخرى بدينه - الإسلام - وثالثة بأمته - المسلمين .

فلذا ترجعنا ذلك إلى مركبات جهاز البنى الشعري رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح) وما يتصل بالدين الإسلامي يحسم الرسالة ، وأما ما يتصل بالأمّة الإسلامية فيقوم مقال المرسل إليه

لنقم بعملية تحويلية أولى :

من المعلوم أن للمضمون الشعري دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعاً مضمونياً ، غير أن المرجع المضموني يكتسب مضموناً هو غير المضمون الشعري ، فإذا فككت هذا التماثل التصوري حصلنا على جهاز مصاعف بين الخطاب الشعري والخطاب المرجعي ، بحيث تكون لدينا المتقابلات التالية على وجهين : عمودياً في شكل متواليات وأفقياً في شكل متوازيات :

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي	الجهاز المضموني
بنية الشعر	محمد	المرسل (بالفتح)
بنة الدلالة	الإسلام	الرسالة
الطرف المطلق	الأمّة الإسلامية	المرسل إليه

ولكن الاستنتاج المطلق يقضى بنا إلى إجراء عملية تحويلية ثانية ، تعتمد فيها مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها المرجعية ، فالمرسل (بالكسر) في الجهاز الشعري هو - كما نعلم - أحمد طولي ، والمرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي هو الرسول محمد ، ولكن المرسل إليه في كلا الجهازين هو واحد ، إذ هو المطلق مطلقاً سواء أسمى بالرسالة المضمونية أم لم يسم ، وسواء أكلّف الشعر أم لم يتلقه .

وحدث هذا الحدّ من استخراج أطراف الأجهزة المتماثلة - شعرياً ومرجعياً ومضمونياً - يصعب التساؤل عن طبيعة العلاقة القائمة بين هذه الأطراف ، وهو ما يقضى بنا إلى نمط آخر من أنماط التصاهر الأسلوبية في هذه القصيدة .

• • •

رأينا أن ظاهرة التصاهر تمزى إلى انتظام في بنية النص فيه من السعة ما يسمح باستكشافها وفق معايير متنوعة ، وكلما اختلف التعبير أفضى الكشف إلى تداعيل جديدة ، ورأينا أن القصيدة «ولد الهدي» قد جسدت هذه الظاهرة من خلال منظور المفاصل ثم من خلال المضامين

فلو نحلّيات الظاهرة الأسلوبية في هذه القصيدة ابتازها على تصاهر المفاصل ، ومعنى به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى ، فالقصيدة احتوت على ١٣٦ بيتاً تدور - لبادئ النظر - على مدح الرسول ، ولكن تركيبتها قد جاءت في شكل مشر فيه ثمان مجموعات دلالية ، تترايط بسعة مفاصل . أما من حيث الحجم فإنها أجزاء متقاربة الكمّ باستثناء موضوعين ، وهذا تفصيلها

- ١ - (١ - ١٨) = ١٨ : بشرى مولد الرسول
- ٢ - (١٩ - ٢٣) = ٥ : معجزات ولادته
- ٣ - (٢٤ - ٤٦) = ٢٣ : خصاله
- ٤ - (٤٧ - ٦٣) = ١٧ : معجزة القرآن
- ٥ - (٦٤ - ٨٢) = ١٩ : الملة الإسلامية
- ٦ - (٨٣ - ٩٢) = ١٠ : معجزة الإسراء
- ٧ - (٩٣ - ١١٣) = ٢١ : الجهاد
- ٨ - (١١٤ - ١٣١) = ١٨ : الاستنجاد بالرسول

وما إن نغص النظر في تلاحق الأجزاء ~~مترابطة~~ ~~متوالية~~ حتى ندرك كيف أن تفصيل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المضمونية ، فحصل من ذلك تصاهر حول الأغراض الدلالية المركزية ، إلى ما يشبه الألوان الطبيعية الأولية - وهي الألوان البسيطة ، غير المركبة - ثم أخذ الشاعر في تركيب هذه الأغراض بعضها إلى بعض - على حد ما يركب الرسام الألوان الطبيعية الأولى - فيحدث من التركيب الأول لون دلالي جديد ، يعيد تركيبه إلى العناصر الأولية الأخرى ، فيبقى نمط متصاهر فيه سلّم من نغم الألوان .

فإن نحن وما البحث عن هذه الألوان الطبيعية في قصيدة «ولد الهدي» لنستنبط منها المكونات الدلالية الأولى عثرنا على الصورة الثانية من صور التصاهر الأربع وهي تصاهر المضامين .

• • •

ومنا نقف على الظاهرة للمقابلة التي تمنح مبدأ التصاهر آيماده الإبداعية . تلك هي ظاهرة التصاهر فلو أنك أخذت الجواهر الدلالي الذي تقوم عليه القصيدة برمتها وعككته إلى مركباته ، لا من حيث هي عناصر متجزئة ، ولكن من حيث هي هويات نوعية ، لما لك

أما العهد الثالث من أنماط هذه الظاهرة الانتظامية فيتمثل في
تضاريف القنوتات ومعنى بها مجازى الأداء الإبلاغي ، مما يتخلله الشاعر
مرتكزا حواريا يصطبغ به التواصل حيث لا تواصل ، وفي الشعر
العربي صور شتى لهذا التلايس بين جهاز من التواصل في واقع الأداء
اللغوي - كما في الممدح أو في المجهأ - وجهاز من التحوار في واقع
الاصطناع الشعري - كما في السيب والوجد والمناجاة - ومن هنا
الصيغ محدودة التحليلين والمصاحب والديار وليلي ..

فأول الحقوق المنصية في بحث حاصية التصاهر ، واستسقاط
مستأنها التشكيلية ، تحل محل مواقع الانتقال من استخدام غناء أدائية
إلى أخرى ، وهي مواضع من «الانتماء» تنشأ فيها علاقة وشبهة
بين تحجير الأدوات الملحنية وتصريف العلاقات الإبداعية على منابر
القول الشعرى ، فهذا العمل كميل إبدن باستخراج عقد التصاهر إلى
هي «فعلات» الفاصل تشبه «المراقق» فهي كصفاخر توريح الأجرء
في حنايا الكل للتحليل

لكن ذلك توظيف الشاعر لأسلوب النداء إذ يثني به على ضمير الغائب في أول مفرق قصائمي^١

ولفوت لتصرف الأدلى مرة موعة فى قصيدة «ولدى
الهدى» . وهذه الميزة من الطرافة بحيث لجسم المتصاغر الذى نحن
بصدده مشوق يتحدث عن مخدوحه - رسول الأمان - بأسلوبين ،
لأول يعتمد التصغير العائى (هو) والثانى يعتمد التصغير المخاطب
(أنت)

فلنتجزئ لكتلتا الصورتين العملية التحويلية المناسبة لما مع سر
الأشوار التأويلية المثبتة بعمل التحليل.

فل حالة تصريف فتاة المخاطب (أمت) نرى المرسل (بالكمرة) في الجهاز الشعري - الذي هو شوق - يخاطب المرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي - وهو الرسول - فيصبح هنا المرسل في الجهاز المرجعي مُرسلاً إليه في الجهاز الشعري .

أما في حالة تصرف قناة الضمير الغالب فإن المرسل (بالكسر) في الجهار الشعري - وهو الشاعر - يخاطب المرسل إليه في كلا السهدين - وهو المثنى مطلقا - متحدثا إليه عن المرسل (بالمفتوح) في الجهار المرجعي - الذي هو محمد - فيصبح هذا المرسل (الرسول) موضوعا للرسالة الشعرية .

عل أن هذا الشاب المجهول ، لا يكتفى صفة التصافر
الأسلوب ، إلا بفصل ظاهرة أخرى هي ظاهرة توزيع القنوات
المصروفة بإبلاغها ، فالشاعر قد أقام أبيات قصيدته (وعدها ١٣١)
عن تداول بين الصميرين المعتمدين بصفة متواصلة إحصائها
كالآتي :

- ٧- اسم الجلالة في بفتح حروفه
ألف هـ ع ل ك و اسم (طه) السماء
٨- يا صير من جاء الوجوه تحية
مر شمسك إلى الغدي بك جازوا

على أن هذا التعاقب اللغوي قد ركاه حصول التلاف مزدوج بين هاء (حروفه) وهاء (طه) من جهة ، ثم بين كاف المخاطب و (بك) وكاف الطرف في (هناك) إذ تعود عليها كالرجع أو الصدى ، ومن حيث يقو فعل (جاؤوا) أثر نفسه في مطلع البيت (جاء) ويتوسط لفظ (الوجود) طرفيها في نغم إيقاعي متصافر الصوت هو الآخر .

والمفروق الثاني خصائص مخابرة عندما يتحول الشاعر من ضمير
المخاطب إلى ضمير العائب

- ١٤- ويدا مَحْبُوكَ الَّذِي قَسَاهُ
حَقٌّ وَفَرَّطَهُ مُدَى وَحَسِيَاءُ
١٥- وَعَلَيْهِ مِنْ لَوِّ النَّجْوَى زَوْقِ
وَمِنْ الْخَلِيلِ وَهَسْبُهُ مَبِيحَاءُ

فالاكتضات هنا مسطحة حتى ليكاد يحس ، وقد شحط الشاعر كل الترهات اللغوية ، ولدى وفاء له ذلك تسخير له صائغ المائب ، عودا بها على رديف الحاضر . هي قوله (مُحْيَاك) إحصاء لصمير الخطاب وربطه بالاسم المخصوص (الحيي) ثم الحديث عن قرائته بصمير المائب في (قسائمه) و (عزته) وهو ما يسهل تواصل الاكتضات في البيت الموالي وما بعده .

ثم يعود الالتهابات إلى بيرة قاذرة في المشرق الكاث

- $$\begin{aligned} \text{هر} & \quad 1 = (7 - 1) - 1 \\ \text{آیت} & \quad 2 = (14 - 8) - 2 \\ \text{هر} & \quad 3 = (21 - 15) - 3 \\ \text{آیت} & \quad 4 = (28 - 20) - 4 \\ \text{هر} & \quad 5 = (35 - 27) - 5 \\ \text{آیت} & \quad 6 = (42 - 34) - 6 \\ \text{هر} & \quad 7 = (49 - 41) - 7 \\ \text{آیت} & \quad 8 = (56 - 47) - 8 \end{aligned}$$

والتفت الباحث الأسلوبى في هذا المقام جملة من الخصائص المترافقة مع مبدأ التصاميم ، مكنت بالإلماح إليها دون استعراض لمقوماتها لأسبوعية لأن غايتها الأولى في هذا المقام هي إصباح مبدأ التودج .

- ٢٤- يسرى الأمانة في الضبا والصدق لم
بصرفه أصل الصدق والأمانة
٢٥- يمانن له الأخلاق ما توى العلا
مها وما يستحق الكبرياء

لغة أخرى نلاحظ التضام في أدق صورته ، فالتحيز الذي ساد
البيت الأول (٢٤) قد اعتمد تكتيكا مردوجا ، لمحة لفظية
(الصدق) يتأدى (الصدق) و(الأمانة) رجع على (الأمانة)
ولكن سده صوتي بتعلق من حرف الصمير المرقق في (سوى)
ويتصاعد إلى حرف الصمير الملقم في (الضبا فالصدق والصدق)

ثم يحصل الالتفات بصرف من الازدواج اللطيف في مطلع
البيت الموالي : فيه النداء الموهوم بالخطبة المباشرة ، ثم تليه مراوغة في
تصريف اسم الموصول بما يردوح فيه الحضور مع الغيبة ، إذ في صيغة
(يا من) ما يحتمل العطف بصمير المخاطب : (يا من لك) أو
بصمير الغائب : (يا من له) وهذا ما توجه الشاعر فبكك قالبا
متصافرا ثم به وأنت تستهلك الشعر قراءة أو سماعا فلا تكاد
تعي ، وقد يعاتب منك الذوق اللاواحي شارح الأسلوب أن تبهر على
مالا يورث التبه إليه فكأنما فيه من المكاشفة والبوح ما يزيح الستار عن
شيطان الشعر فيتعرى ، وفي كل بوح هناك للأسرار فلم يكن عجبا
أن كان أقدر الناس على صوغ الكيمياء الشعرية من كان بهم ملك
من أملاك التصوف ، أو هاجس من هواجس الأرواح .

ومقام «ولد الهدى» على قارب توسيع هذه المقامات ،
والبحر الذي صبغت عليه يكاد ينطق بمطق الحضرة ... قاعده
وفي الفصل الرابع من مفاصل التصامير على مستوى الفتوات
الأدائية خصائص تركيبية ليست في واحد مما سبق :

- ٩٢- والرؤى دون العرش لم يلدن لهم
حاشا لغيرك موعده ولقاه
٩٣- اغيل ما في غير (أحمد) حاشا
وما إذا فكمز شئنه غيلا

أفلا نرى إلى أحمد شوقي كيف عقد بين سبيل الصمير المفصلية -
أو أطرافها - بغير الصوت وبغير الضمائر ، وإنما بسلك دلالي يستمر
من اللغة طاقها التصميمية أكثر من إحياء قدرتها التصريحية ، فالبيت
الأول (٩٢) ينطق بذكر (الرؤى) وهذا اللفظ يتضمن اندراج
(أحمد) باعتباره بعضا من كل . ثم توسط الصمير كإف المخاطب
في (لغيرك) فيقبل الشاعر بهذا الصمير مفصل الخطبة المباشرة ،
وإذا صدر البيت الموالي (٩٣) يتركع على التصريح ويتدعم بذلك
النص من الكل (أحمد) ، فقع الالتفات عبر قناة دلالة
موحدة ، نصع صبيها في مثل اللثام على أسرار التركيب الفني

أما في الفصل الخامس :

- ٩٤- حتى إذا فجعنا هم أطرافها
لم يسطروهم كرفق ولا نعتنا
٩٥- يمانن له جز الشفاة وحده
وهو القسوة ، صالحه شفاة

فإن أسلوب الالتفات ينحو منحى معبرا ، إذ تزامت أطراف
الحديث عن المندوح بصمير الغائب في الأبيات السابقة منذ البيت
١٠٧ و ١٠٨ في قوله .

- فدعاه فلبس في القابل غصبة
ننغفلون . فلابس أنفاه
رلوا بلبس الغمزه منه من الأدي
ملا لزل الغمزه الصمنا

ولا استطراد الكلام عن حول الرسول المندوح جاء الالتفات
إليه طيعا ، عن طريق أسلوب النداء ، مشفوعا بصيغة الازدواج ،
بواسطة الاسم الموصول المشترك ، ومصاعفا بصمير الغائب المتكرر
أربعا :

- (يا من) - (له) - وحده - وهو - ماله)
وفي الفصل السادس خلف على مغامرة أسلوبية جديدة .

- ٩٦- أفنوك عن قومي الضمير لأرمي
في مثلها يلقى عليك رجاء
٩٧- أفنى رضون الله أن تسفونهم
دكبت هواها والفلسوب هزء

فيما ارتكز البيت الخاتم لمسلك الخطبة المباشرة على التصريح
بالصمير في كلا المصراعين (أفنوك) في الصدر ، و (عليك) في
المعز ، اتسحب صمير الغائب من البيت الموالي ، ليكمل أمر
الالتفات إلى اللفظ اللغوي الصريح المضاف إلى متبوعه إضافة
للملول إلى علته (رسول الله) ، غير أن اتساع هاتبة الصمير في
أسلوب الالتفات كأنما استدعى حضورها عبر صمير مطلق في مقطع
المتنح الخامس (ها) واستدعى حضور حشاها في هاء هي أصل
من الكلمة مصاعها مرتين

(هواها - هواء)

وأما المرقق السابع وهو آخر المعارق بين الكتل الثلاث الصانعة
لاختلاف الفتوات فيمثل في العودة الطبيعية من أسلوب تباعد فيه
ذكر صمير الغائب إلى استخدام كاف الخطاب مباشرة منذ مطلع
الصد بلا معاودة

فانظر في الجدولين، ووارن من أعداد هذا وأعداد ذلك، تتج هذا التماثل والتشابه وإن شئت نظرت في هذا الجدول الكاشف للتناظر حيث تتوالى على المحور معاصر المثلثات وعلى الشبكات معاصر القواب

(1)	{	١	٠	٧	
(2)	{	٨	٠	١٤	(1)
(3)	{	١٥	٠	١٨	
(3)	{	١٩	٠	٢٣	(2)
(3)	{	٢٤	٠	٢٥	
(4)	{	٢٦	٠	٤٧	
(4)	{	٤٨	٠	٦٣	(3)
(4)	{	٦٤	٠	٨٢	(4)
(5)	{	٨٣	٠	٩٢	(5)
(6)	{	٩٣	٠	١١٣	(6)
(7)	{	١١٤	٠	١٢٣	(7)
(7)	{	١٢٤	٠	١٢٦	(8)
(8)	{	١٢٧	٠	١٣١	(8)

١٢٦- رقدوا وضرهم معي قوم باطل
ولم يسم قوم في القبول بلا
١٢٧- طلموا شربعتك التي لم بها
مالم يسل في رومة الفقهة

وهو نمط من التدرج المتنازل نحو مرة محصنة لا تفرع الماسح ولا تستثير الدهن في توليد المصير من الصريح . ولما كان انسحاب كثافة الصبائر خلفا بأن يحدث فراغا نصيبا في استغلال الوقع الإبداعي فقد ساء الشعار حلتته تتكشف معجى جاءنا بزوجين من اللتان

و لستد نعم باطل ، ونعم قوم
و لستد نعم باطل ، ونعم قوم

تلك إحد بعصر السبات النوعية المتصلة عما أسمىه مواقع الانتقال . صمم تحليل هذا المستوى من ظاهرة التصاهر . وهو مستوى يصدر القواب . فالتشابه الموهوم - كما أسلفنا - لا يكتفى صنفه الإبداعية إلا بفصل السج الذي أدار عليه الشاعر توزيع المسالك الأدبية إبداعيا

ومن الخطر الخصبة في تحت سمة التصاهر لاستقرارها
الوعنة من حيث التشكيل البالي كليا الوقوف على ظاهرة قد تثير
لإعجاب بل المعجب تلك هي ظاهرة التناظر التوزيبي

فلو أننا راجعنا ما أسلفناه في أول تحليلات مبدأ التصاهر لذكرنا أنه قائم على تعاطل المفاصل أو تداعلها ، وقد أوضحنا كيف أنه تشابه بين مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى ، ولكننا نريد أن نقصده قد تورعت في تركيبها إلى ثمانية أجزاء ، تربط بينها سبعة أقفال ، فباللنا أن بنة القصيدة مشقة ، فيها ثمانى مجموعات دلالية ، وقد أسلفنا تفصيلها مرقمة متتالية

والآن وقفنا في نصائر القواب على نفس التشكيلية للثمة مدارج ثمانية نقرى بينها ثمانية أفعال ، وما كان لهذا التناظر أن يستوقف لأسلوب طويلا ولا أن يثير عجباً لو أن الأجزاء قد تساوت في حجمها وتعادلت في توزعها ، فتطابقت مفاصلها بعضها على بعض . ولكن الذي حصل هو غير ما توقع ، فقد أثبت كل من حركة المصامير وحركة المفاصل على التركيبية للثمة ، ولكن أجزاء هذه غير أجزاء تلك ، ومعارف إحداهما غير معارف الأخرى ، فثمانية تلك غير ثمانية هذه

ولكن لهذا التباين حدا يقف عنده ، وإلا كان من الشذوذ بحيث سمر عنه انطوّر الإبداعى . فلا يستحيل به مقوما من مقوماته ، فالأجزاء بين التركيبين مترابطة بعضها عن بعض . وكذلك معارف الأقران ، إلا واحدا

أفلا ترى إلى الواحد الشاد ، هذا الفصل الذي تكونه الأليات (٩٣ - ١١٣) كيف جاء كواسطة المقدر بين أطراف متناظرة . ثم ألا ترى إلى الألية الكلية كيف تحركت مدًا وحرراً بين إيجاب وسلب . نسجام ، طنزيح ، قوافية ، فاختلاف

- انسجمت البنى في تركيبها المثمن .

- وانزاحت أطرافها ومفاصلها ،

- ثم تألفت في توائم

- ولكنها اختلفت في اختصاصاته : هو في البنية الدلالية صانع

التوائم وفي بنية القنوت خاصها

ذاك من بدائع التصاميم

ولكن ما شأن هذا التواء الفريد (٩٣ - ١١٣) وماعلة شذوده حين خرج عن الاختلاف فاتفق بمصلاؤه وتطابقا على بنية الجدول وعلى تركيبة الإحصاء لأدلى ، فأما في مصمومه فقد أداره الشاعر على محور الجهاد كما أسلف وأما في نصبره الإبداع فقد استوعبه قناة الصمير الغالب وقد تبياه^٢

لو كان مقامنا هنا الفصد إلى استيعاب الشرح الأسلوب في ذاته لأقصنا في أمره ، ولكننا لما تفقدنا بفرض الاستدلال على مبدأ «أسلوبية اللادج» ، فسكننا بالإلماح إليه في غير استقصاء . إن هذا القسم من رائعة «ولد الهدى» لا يتأمل فيه الأسلوب إلا ويهبط إلى أن صباغة اللعمية قد جاءت من تسبيح خاص معاني الخط الصوغ السائد في بقية القصيدة المطولة . وذلك أنه من الخرافة بحيث يلج بك في أذهار القاموس التاريخي البعيد ، والسرفلة أن شوقاً قد حفظ على أطراف الجهاد بمغازبه الإسلامية ، صور الحرب والفروسيه كما رسمتها ريشة أهام العرب وحفظها لنا مطولات الشعر الجاهل لولجاء هذا مبتنيا على ذلك في تعاقب إيماني ، يحو الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معي ومعى

كذا يتصالح التزم الإسلامي والاستبطان الجاهل على مبالك اللفظ والتركيب والدلالة

٩٣ - الجبل صاى غير (أحمد) حامياً

وبها إذا تكسر منسنة خبيلا

٩٤ - شيخ الخوارج يعلسون مكانه

إن فئبجت قساوسها الهنجة

٩٥ - وإذا لهدى لطفى فنهنة

أو للزجاج فففة مسرة

٩٦ - وإذا رمى عن قربه فمبنة

قنر . وما يرمى الجبن قنر

٩٧ - من كل داعى الحق هبة ضلة

فلببته في الزمبات نهة

٩٨ - سأل المريح ونظم الأسرى . ومن

أبست مأكلك حبله الأذلة

٩٩ - إن النجاعة في الرجال غلاظة

سالم لزمها زلفة ومعة

ثم ينادى مراحمة

في هذا ما لو استقصى تحليله على قوالب اللفظ والتركيب والدلالة لمسر لنا ذاك الذى أسلفناه من قوالب المفارقة بعد الانسجام ، وتعاقب الاختلاف على المزاوجة .

• • •

فإن نحن عدنا إلى آخر ما انطلقنا منه من أعماق التصاميم ، وهو النمط الثالث المتعلق بتصاميم القنوت ، ودارنا بين مسك المحاط ومسلك العائب ، لاحظنا حاصيتين : الأولى تتصل بالمصدرية العددية ، فقد استقطبت قناة الصمير الغالب ٤٧ بيت ، بينما استوعبت قناة المحاطب ٩٠ بيتا . ومقاد ذلك أن التوفيق الإبداعي عتلى كما وكيفا في مخاطبه ، للمدح العائب ، مخاطبه هي أعرق في ابتكار الصورة الجبالية . لأن هضم التناحر عندئذ يكون بعد تشاكا متعاطل الأهمية المختلفة : الشعرية والمرجعية والمفهومية كما فصل بيانه سابقا . وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار البعده إلى قناة الصمير الغالب في ٤٧ بيتا ضربا من المروحة ، يلود فيها صوت الشعر إلى ما يتعاضد به تراكم نمط الأداء حتى يتعاضد تشيع الإبداع

مكأما جدول الصمير (أنت) أصل فرعه الجدول الآخر أما الخاصية الثانية لشمس الظاهرة - والتي نستبطها من استبطان جدول التعاقب العددي - فتتمثل في الحركة الدائرية التاجمة عن هذه المقاربة العددية بين قناتي التصريح الأدائي ، ذلك أننا إذا تغاضينا عن مبدأ التوزيع بين الأسلوبين : أسلوب المحاطب وأسبوب العائب ، لاحظنا أن الحركة تتصاعد تدريجيا (٧ - ٧ - ١٠) ثم تبلغ لعلها الأقصى ، فتزجج عليه على امتداد ٦٨ بيتا ، وبعدئذ تتأرجح بالتدريج حتى تبلغ سمح الختام (٢١ - ١١ - ٣ - ٥) .

فلو رمنا تجريد بنية صوريه من بنية الانتظام الكلامي في اصطلاح الشعرى - وهو ما قد يزجج الشعر وأهل الشعر - لأمكننا أن نمر إلى الحركة الدائرية في توارى عطف المصوغ الإبداعي عطف بيان يرسم على محورين متعامدين ، ويكون محبيا يتصاعد فيبلغ قته في نقطة معينة ، ثم ينحني بعدها متأرجحا فيكون صفاء متناظرين ، لو انحدت المحور الرأسى وطويت وقفه ما رسمته عليه لطابق الجحاح . ومعلوم أن المعادلة المخبرية التي تنشئ هذا الخط البالي في إحدى احتمالاتها هي من شكل

$$أ س + ب ص + ج ه =$$

ولكن الذى يعينا عن العاكفين على الإبداع وأنساب الإبداع إنما هو التدكير بأن الشرط الأساسى لتحويل هذه المعادلة المخبرية إلى ذلك النمط البيانى الذى يسمه قمة علي هو أن يكون المحدد العددي (أ) ذا قيمة موجبة ، إذ لو جاء سالبا لأصبح النمط ساريا وقته ، من أسهل

وبناءً على قيمة الإيصاح الصوري في العمية السعدية أم

بمصادره فاسات بالمصادرة أو بالاستدلال - هو أن مدَّ الإلهام الشعري في «معناه» أمر الشعراء ذو علامة موجبة ، فلا بد أن يكون لكثرة الأبيات المضممة في قمة الخط البياني شأن نوعي في تجميع كتابه الإبداع الشعري . ولما كان الطابع الأسلوبى الواسع للقصيدة هو مبدأ التصاميم ، فقد جاء هذا القسم حاملاً بكثرة ممثلة متعجزة صاحت هي الأخرى منبهي صور هذه الظاهرة الأسلوبية ، إذ في حناهاها بلغ التعاطل أقصاه فأتى بالخط الرابع والأخير من أعماط التصاميم الكلية وهو تصاميم التي المحبوبة

...

ان هذا الفصل يمثل رابع الفاصل المكونة لمراحل توديع القوافل لتواصله كما نسلماً ، ويتخلل ٦٨ بيتاً هي الأبيات (٢٥ - ٩٣) ورأينا أنها كتلة سميكة بما أتتها واقعة على قمة الهرم البياني ، فلما اقتطعناها من القصيدة - واستخرجناها على لوحة الاستكشاف التشرىحي لألفينها بمودجا مصغراً يحكي صورة الهيكل الذي انبت عليه القصيدة بأكملها - في المقطوعة ما في القصيدة ، تحمر بصاعدي يسبح دروته في مفصل يند ١٤ بيتاً هي الأبيات (٣٠ - ٤٣) ثم يتدرج نزولاً ، فيطبق على هذا الجزء ما كان قد انطبق على الكل حين صورناه بصورة الرسم البياني طبقاً للمعادلة الرياضية .

يلت بيانه

لقد عرف أن صورة الخطاب في هذا المساق الرابع قد اعتصمت فناء المخاطرة المباشرة بواسطة القصير (أنت) وفيها ترى (المرسل - يات) في الجهار الشعري - وهو أحمد شوقي - مخاطب (المرسل - الرسول) في الجهار المرحم - وهو محمد عليه السلام - غير المرسل إليه في الجهار المفهومي ، وهو متلقى الرسائل الدينية والشعرية ، رسالة شوقي بعد رسالة محمد

وحيث تبين أن هذا للقطع بمجمعه (٢٥ - ٩٣) قد جاء ثمرة تحمر بصاعدي (٧ - ٧ - ١٠ - ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المد الشعري ، فجاء الإيقاع الإبداعي فيه بالما نغامة ، فإن حركته الامتلاء قد تكاثفت في ضلله منقضى الإلهام القوي على مدى بيت خمسة (٢٥ - ٢٩)

ثم تحمر الإلهام الإبداعي ، فتوزعت أنغامه ، وتفرحت صباغاته فالتفت طاقه شعرية متبعه من تأملها ولم يرتفع توهجها الانعطاري . لا بعد أن استكمل حلقه دائرية أهرت ١٤ بيتاً ، هي رأس المخور ، ودروه اسم ، بل هي الصمة . وقد بصاعت فتصاموت وجي بها لوعة تلمظ للشعري الناهل من معين أهل «الحصرة» . وتلك الأبيات أوتها الثلاثون وتحررها الثالث والأربعون . فما شأنها والتصاميم ؟

إنها جاءت مودجا لتضاهي جديد هو تضاهي الأبيات التركيبية .

لقد صيغت على قالب نحوي متسق متخالف في نفس الوقت ذلك أنها

(أ) قد اتبت كلها على قالب الحملة التلازمية لما يعرف في علم التركيب الحديث بالحمل ذات الشق

(ب) ثم إن تلازمها قد كان من التلازم الشرطي المتمحض لدى الطرف ،

(ج) وكلها تستند إلى أداة الارتباط (إذا)

(د) وليس واحد من هذه الأبيات الأربعة عشر إلا وهو مسهل بحرف عطى نقي هو الواو

(هـ) فإذا ولنا جميع التركيب الشرطي - الظرفي - ألبنا الشق الأول منه - وهو الذي يعرف في مصطلحات النحو العربي بجملة الشرط - قائماً في جميع الأبيات على فعل ماضٍ مسند إلى ضمير الخطاب المتصل وهو التاء : وإذا صغوت - وإذا صغوت - وإذا رحمت - وإذا رحمت - وإذا قطبت - وإذا قطبت - وإذا أوجرت - وإذا أوجرت - وإذا ملكت - وإذا بنيت - وإذا صحت - وإذا أهدت - وإذا منبت

فهذه مواطئ الانسجام النحوي إلى حد التقاطع التركيبي ولكن الطريف المعب ، مما لا يدع شكاً في هذه الظاهرة العربية - هي تصاميم الأبيات في تعاقب الاختلاف مع الانسجام - نال الشق الثاني من الحمل التلازمية ، مما يعرف في النحو لعربي بجملة جوب لشرط و الطرف ، قد جاء في كل الأبيات ، لأربعة عشر مختلفاً في بيته ، مختلفاً مطلقاً ، إذ ليس واحد من الأبيات بمائل في تركيبه الجوبة الوظيفية ليت آخر إذا ما وازناً يبيها من حيث بنية جوب الشرط الطرف وهذا تفصيله :

٣٠ - فإذا صغوت بلمت بالحدود المدي
ولملمت مالا ففعل الأنواء

مجاوب الطرف قد جاء مردوباً بالتوازي : جملة فعلية بسيطة هي (لمت بالحدود المدي) عطفت عليها جملة فعلية مركبة إذ انصوت على جملة موصولة ، قامت بوظيفة المفعول به - (وملمت مالا لا تفعل الأنواء)

٣١ - وإذا صغوت ففعلوا ومفترأ
لا يسهو بمفرد السخسلا

وفيها كان جواب الطرف مختزلاً ، اعتمد الطاقة التضمينية ، ذلك أن (فقدراً ومفترأ) مفردان متماثلان ، يرمزان نحواً مقام تركيب إسنادي ، فأما عالم اللسان فيصير ذلك ما يحتمل إليه المحبوبة مع مستوى الدلالة العميقة مما يجعل التركيب الطاهر - وهو البنية

السطحة - صورة لعملات تحويلية مصاعفة ، وأما عالم النحو
فيجأ إلى التفسير ثم إلى افتراض يؤول به المضمر ، كأن يعتبر (قادرًا)
غيرًا لناسخ حذف هو واسمه وتخليده (وإذا عهوت كنت
قادرًا .)

على أن الشق الثاني في هذه الية التلامية قد جرى جملة مردفة
هي (لا يستوي بفوك الجهلاء) وحيث جاءت من وجهة نظر
بلاغة على أسلوب الفصل ، فهي في معناها متمحصة للشرح ،
بذلك حار اعتبارها في النحو جملة تفسيرية ، وقد تنزل منزلة الحال
نق صاحبها الصير المحاطب وهو معرفة

هذه بية لا تشترك مع بية البيت الماضي في شيء كما رأيت

٣٢ - وإذا رجعت فأتت لم نو أب
هذا في النسب ما الرخصة

وفي هذا البيت جاء جواب الطرف اسمياً محصاً ، أوله جملة
اسمية بسيطة ، ألحقت بها جملة اسمية على محط الاستئناف وضم
حملها شحنة الإيضاح التفسيرية ، فكانت من نوع الجمل البسيطة
في الدلالة المركبة في بنية لورود ضمير الفصل (هما) بين مبتدئها
وحبرها ، وهو الضمير الذي يحوز النحاة اعتباره رائداً على الأفعال
لتبقى البنية بسيطة على اعتبار أنه «ضمير العهد» كما سماه شيق ثم
علماء العرب ، ويحوزون اعتباره «مسنداً إليه» جديداً ، لتتحول
بنية الجملة إلى التركيب بعد البساطة

وإذا قطعت فإما هي هبة
في الحق لا يسطن ولا يسطر

رأيت هذا البيت على نموذج طريف ، يمتد فيه الشق الثاني من
تركيب الالتزام امتداداً لفظياً ودلالياً دون أن تخرج البنية النحوية عن
وحداية الإسناد ، فجملة جواب الطرف قد جاءت اسمية بسيطة
المسند فيها (غصية) ، والمسند إليه (هي) ولكن الدلالة قد تشعبت
بمناصر أخرى هي

(أ) (إنما) وهي أداة حصر تمنعت في هذا السياق للتوكيد
ولا استدراك ،

(ب) (في الحق) وهما جارو محرور بدفقان الطرف الذي يتعلق به الخبر
(غصية)

(ج) (لا) وهي التي إذا نعت الحس أحدثت بنية إسنادية جديدة ،
ولكن الشاعر في هذا المقام قد صرفها إلى نفي ذات المفرد
الذكر (صنر) فاستحالت حرف عطف بسيط ، وجاء لفظ
الصنر مرفوعاً مؤنثاً على غير ما يأتي بعد لا النافية للجس
(د) (ولا بعضاء) وهو تركيب جرى يعطف التي على التي في حرف
من التوارى الذي يعدو ضرورياً بمجرد استعمال التي الأول ،

وهكذا جاء البيت مزركباً للدلالات دون أن يخرج عن مناط
البساطة النحوية في شفه ، وكما لهذا النوع من وقع على مصد

الإلهام الشعري ، ولكنه مفتاح اللغة يتوارى خلف أبواب الإبداع
فتسرى سرّاً من أسرارها
ويتوالى التحالف ضمن الانسجام قبائل البيت الموالي على غير
سبق ما سبق

٣٤ - وإذا ذهبت فلك في مرصاته
ورضى فكسور لحلم وريسه

إداني جواب الطرف التلامية على جملة مشقة حافظت على
الاسمية فتولد بعضها من بعض انطلقت بسيطة (فذلك في مرصاته)
قاومت أن ماعد اسم الإشارة هو جزء متمم لسمي فكأنما المسد ،
وهو الخبر وارد فيما سيسع ، والحال أن الإسناد قد تم ، والذي يسبب
هذا التلايس الخصب هو ضمير الغائب (في مرصاته) لأنه يؤهم
بالعودة على مذكور فيما هو عائد على الوجود المطلق رب
الكائنات ، وبذلك جاء التعقيب مباشراً (ورضى الكثير تحلم ورياه)
وهي جملة حالية تتبع الأصل اتباع الفرع للكل ، ولكنها قد شحنت
بشحنة «اللقابلة» ، شأن الصد يقابل نقيضه ، وهكذا تسهم البنية
النحوية في طاقة التوليد المعوي عبر أنساق التماذج كلاً ، واختلافها
جزءاً

فإن طليت شاهداً آخر على التوزيع داخل الالتلاف فاطر في
البيت الموالي

٣٥ - وإذا خطبت فليمنبر هرة
تغزو السدي ، وللمصوب إكنا

ألا ترى إلى أحمد شوقي كيف حافظ في جواب الطرف التلامية
على نسق الجملة الاسمية في الإطار الواسع (للمناير هرة) ولكنه
عاكس النموذج السابق مولد من الاسمية جملة فعلية (تغزو السدي)
جاءت في شكلها معاً ل (هرة) ولكنها في مضمونها تؤدى دلالة
الحال ، ثم قلب المسار فجاء معاد البناء إلى الإسناد الاسمي فجاء
بجملة (وللقلوب بكاء) متناظرة مع (للمناير هرة) وقد فصلت بينها
جملة التعت قامت مقام محور الناظر.

وهكذا تواجه صورة البناء في الجمل متواجهه الألفاظ من
تعاكس المراتب من حيث تقدم الخبر وتأخر المبتدأ في كلتا الجملتين ،
فكل ذلك مما يشد الحس الفني إلى هذا الذي تفتق بيته وتغيب ،
فيحدث الموقع بين توقع وعدول وهكذا تطرد الظهرة في

٣٦ - وإذا قطعت فلا أوتباب كاعا
جاء المحرم من الشمساء لعماء

حيث ارتكزت البنية النحوية على الاختزال أولاً بموجب حذف
خبر (لا) النافية للجس ، ثم على القطيعة بالاستطراد في جملة
شكلها مصدرية ومساقها استثنائية أمّا سرلب الوطيفية والتعليل

ومما عاقدت البنية المعلنة ضمن اسمة لاسمية المخترة ، وهو
نموذج نوعي في مسار هذه الوصلة المتعقدة في انطوذه

٣٧ - وإذا سميت لغة لم يورث - ولو
أن السبب في ذلك هو

وفي هذا البيت معنى عند حواش التلارم على ظاهرة طريقة ، إذ
نشر عنه في ذاته تلارم جديد هو شرط عتزل مفتاحه الأداة - (لو)
لحق سبقت بواو الحال ، عدلت على التعارض الدلالي وهو معنى
المقابلة ، وهكذا كأنما انحصرت الشحنة الإخبارية التي مدارها هي
الحديث بولسفة من قوله (لم يورث) بين قصبتين شرطتين - قصبة -
(إذا) وأخرى - (لو) . وفي ذلك من الموازنة التركيبية ما يمسك
وحداية القالب التلارمي بين الآيات المتتالية ولا يترك في هذا
المصدر معنى البيت على ما يضاهاى التدوير من الناحية المروحية
وهو انعكاس مباشر لنظم التوزيع البالي قطعاً .

أما في قوله

٣٨ - وإذا أجزت فانت بنت الله لم
بذخل عليه المستجير صفة

فيحتمل بظاهرة الوصل التركيبى بين الصدر والعجز ، ولكنه
يخرج في جملة الظروف عن التنية النحوية التي استخدمها سابقاً إلى
تركيب اسمى شجرى ، فيه أصل (أنت بنت الله) وفيه فرع (لم
بذخل عليه المستجير صفة) ، ويرتبط الفرع بأصله ارتباط الحال
التي تكلف المعنى المستلهم من منطلق البيت في بنية التلارمية (إذا
أجزت) ثم يعود النفس الشعرى إلى ما يورثهم بالتشابه مع ما سلف إذ
يقول

٣٩ - وإذا ملكك النفس فنت بها
ولو أن ما ملكك يملك الله

لكن جملة الشرط المتصرعة قد تعجرت بينها الدخلية ،
فاستوعبت جملة موصولة قامت مقام للسند إليه في التركيب
المصدرى (أن ما ملكك يملك) ولا يبقى من تناظر إلا في أسلوب
الاختزال مع تخفض الشرط التلارمي - (لو) إلى التعارض والمقابلة .

٤٠ - وإذا سميت فحيز روح جنة
وإذا سميت فبذلك الأبناء

فإن الشاعر يطلع علينا بمحوصية جديدة ضمن القالب التلارمي
عمامة ، وذلك بتعجير البيت إلى بيتين تلارميين فيخرج عن النمط
الآحادى ، لبحق روحين تركيبين يطلان مصورين تحت القالب
النحوى العام فكأنما هو منظر بانعراج التسلسل التلارمي ، وكأنما إلهام
الشعر قد أخذ في الانحناء فقصر النص الإبداعي ، فجاء جواب
الظرف الأول اختزالاً في بنية .

ثم يستعيد الشاعر مدده الإبداعي كأنما يسترجع بعضاً من قوة ،
فيصعد سلم الصوغ التركيبى ليأتينا بيتين مسجعين مع القالب
الأصل .

٤١ - وإذا سميت رأى اللولاء شجراً
في بوزن الأصحاب والخطاطة
وإذا أفضت العهد أو الخطيبه
فجميع غنمك فنة وولاء

في البيت الأول صعود جرى بأداة الشرط ونعنه ، ثم يشرح
منط بجملة فعلية بسيطة الإسناد ، متكاثرة الأجزاء ، تنطق من
العنصر للسند (رأى) ، ثم يتأجل ورود السند إليه (لأصحاب
والخطاطة) ويتوسطها المفعول والحال والعرف ، فتأتى بنية البيت في
تموج مراوح لا يشط في حركته ولا يكسر في إيقاعه

وفي البيت الثانى يصمم الاطراد فيأتى الظرف لأول مرة مشعور
بكتلة مطوقة ، تحدث معه توازياً كتوارى كفى لميران ، فتقوم أداة
المطف كإبرة التراجع (أعطت العهد أو أعطته) ، وبين العرفين من
التكامل الدلالي ما يحمل التقيض شحنة واحدة بين دهاب ورياء
وما هو سالب في العطاء بمنطق المادة بقدره موجهاً في الأخذ ،
وما هو عطاء في القيم المخردة يصبح موجهاً على موجب .

وما إن بسيط البناء في عجز البيت الثانى حتى يأتي البيت
الفاصل مردداً تلك البنية التي أنتشرت بتنازل الإلهام نحو سمعه .
فكأنما أثار البيت الأربعون ضوءاً أصفر وماهى إلا برهة بيتين حتى
أشعل ، الثالث والأربعون الضوء الأحمر يبدأ نغم للوحة
الإبداعية ذات التصاميم التركيبية ، ولذلك جاء مراوفاً بين تلارمين

٤٢ - وإذا سميت إلى البيت فلفظ
وإذا سميت فبذلك السكون

• • •

لا شك أن الحائز الذي كان يدفع استفراءنا للعبادة أحمد شوق
إنما هو الاستدلال على المقدمات النظرية أكثر من الحرص على
استقصاء الخصائص النوعية ، فرائى البحث كانت متعبة على
الظاهرة دون مشكلاتها ، ذلك أن السرد التطبيقي إذا انطلق من
براهين أو مشكلات نظرية استهدف الشمول وكشف مقومات
النص ، أما إذا حركته غاية الاستدلال على المقدمات النظرية نفسها
فإن مقياس التوفيق يضبط بمقدار الفترتين من المطلقات التي نشد لها
البراهين .

إن مبدأ القول بالعمادج لا ينفك يرادونا حتى لشكك بحزم بأن
إبداعية أى نص أدبى لا يفسرها إلا الاعتداء إلى المودج الأسوى
القوى وراء بنيته الصباغية ، والذي يستصنى من خلال مراتب
البناء ، بدءاً بالأصوات وللقاطع والألفاظ ، وحتى بالمصامير
الدلالية ، بعد المرور بالتركيب النحوية المتعاقبة

لقد رأينا كيف اتبع قصيده «ولد الهدى» على نموذج أسلوبى مداره ظاهرة التصافر. تحققت فى الفواصل والمضامين، وأجريت فى المقومات الأدائية، ثم تشكلت فى البناء التركيبى، فجاء النص مسجلاً تحتها الاختلاف وسداه الاختلاف، فلا التكييف يحصر إلى الإنشاع ولا الاطراد يبالغ حد الرثابة، فإذا بالتصافر صورة للتعدد فى صلب الوحدة، وإذا به مفتاح تكشف به إبداعية الشعر فى إحدى البوحدات الروائع التى خطتها ريشة أمير الشعر.

ومن شاء المتوسل بالتشكيل الصورى نراعت له «ولد الهدى» هرباء واحجائه الأربع هى: الفاصل والمداليل والمقومات والبنى سحرية، وهو زجاجى المادة بلورى التركيب، يدور على ركح محوره البناء الشعرى، يخرقه فيجمع قمته إلى مركز قاعدته فى أى الواجهات بطرت بدت لك البلورات متعاكسة الإنشاع، فإذا أدبرت الهرم على قطبه الرأسى تبدلت انكسارات الأشعة، وتحولت صرد البلورات عند انعكاسها على سطح الواجهات.

أما مركز ثقفه فهو نقطة الكثافة المولدة للأشعة توليد التصافر لساعة الإبداعية عند تمارج المكومات.

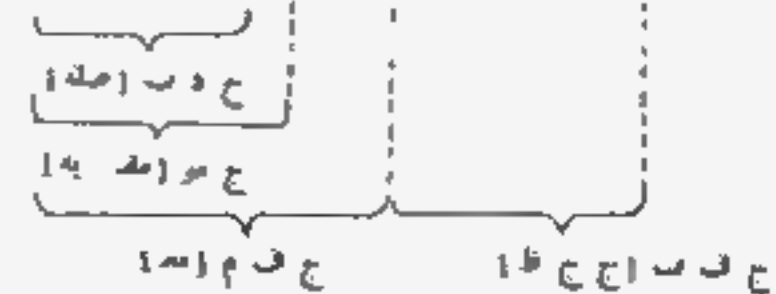
أفكنت ترى «ولد الهدى» لو لم يكن بعض السحر من الحلال؟

ملحق

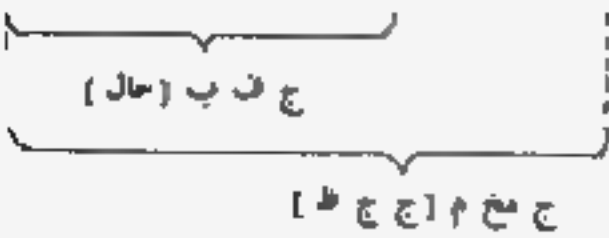
الاصطلاحات

ا	=	اهمية
ب	=	بسيطة
ج	=	جملة
ج ج ظ	=	جملة جواب الطرف
ج ش	=	جملة الشرط
ج ش	=	جملة جواب الشرط
ج ش	=	جملة شرطية
ف	=	فعلية
م	=	مركبة
مخ	=	مختزلة
مض	=	مضمرية
مع	=	معطوفة
مف	=	مفعول
مر	=	موصولة

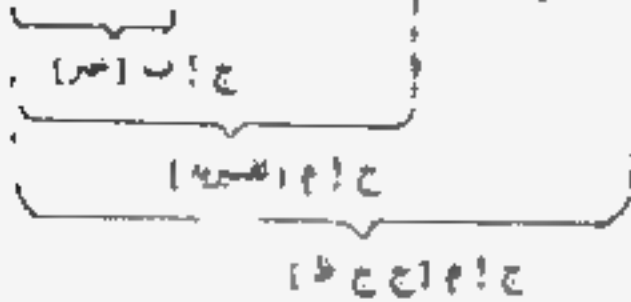
٣٠ - وإذا سحرت بلغت بالجوهر الذى وفعلت بما لا تفعل الانوار.



٣١ - وإذا عفوت ففادى ومقنن لا يسرى بعملوك الجهلاء



٣٢ - وإذا رحمت فانت لم اوب هدنى فى الدنيا مما الرحمة



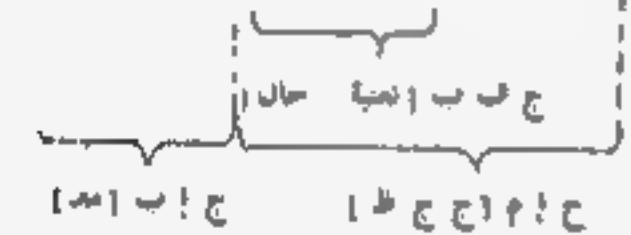
٣٣ - وإذا غطيت فاعا هو غصم فى الخلق لا غير ولا بعض



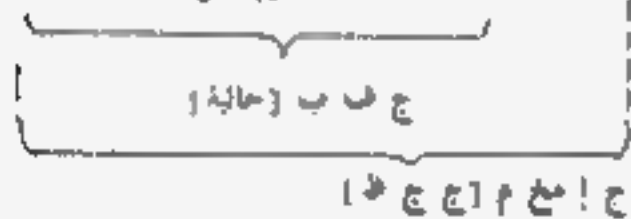
٣٤ - وإذا رحمت فذلك فى مرضاته ودعى الكسبر محسم ورياء



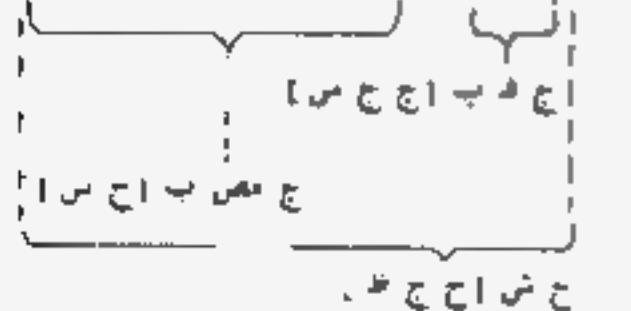
٣٥ - وإذا حطت للظنير هرة معرو السدى والمغلوب بكاء



٣٦ - وإذا غصبت فلا لرباب كسافا جاء المحصوم من الساء قفاه



٣٧ - وإذا حيث لاء لم يورث ولوراثن الفباصر والمثوك طماء



٣٨ - وإذا اجرت قانت يباها لم يدخل عليه السحير عدا

ج ف ب [حال] ج
ج ! م ا ج ج ط

٤٠ - وإذا بيت فحير دوج عشرة وإذا استيت عديوك الاماء

ج ! م ا ج ج ط ج ! ب ا ج ج ط

٤١ - وإذا اصعب راي الوفاء منجها في يردك الاصحاب والخطاة

ج ف ب ا ج ج ط

٣٩ - وإذا ملكك النفس فتيرها ولو ان ما ملكك يدك اللثة

ج ف ب [حال] ج
ج م ا ج ج ط ج م ا ج ج ط
ج م ا ج ج ط ج م ا ج ج ط
ج م ا ج ج ط ج م ا ج ج ط
ج م ا ج ج ط ج م ا ج ج ط

٤٢ - وإذا أخذت العهد لو اعطته فجميع عهدك فمذ وروا

ج ف ب ا ج ج ط ج ! ب ا ج ج ط

٤٣ - وإذا عشت إلى العدا فاضفر وإذا جريت فذلك النكبة

ج ! م ا ج ج ط ج ! ب ا ج ج ط



مكتبة الآد

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

أنت تقدم إلى القار

يللرهما

في مجال التاريخ

- تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحصارهم د أحمد محمود
- الهند محمود
- تاريخ أفغانستان د طارق حاتم
- عصر وسلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي محمود رزق
- (٨ مجلدات)

في مجال الأدب واللغة والتشعر

- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر (جزآن) د محمد محمد
- لامية العرب للشنفرى د تحقيق د عبد السلام
- بغية الابيضاح في تلخيص المفتاح (٤ جزء) د عبد السلام
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك د عبد السلام
- فن البلاغة د عبد القادر
- القرآن اعجازه وبلاغته د عبد القادر
- شعراء النصرانية في الجاهلية (٧ جزء) د لويس شيخو

مؤلفات الكاتب الكبير
توفيق الحكيم

كما تقدم أحدث ما كتبه
التعاضلية والإسلام والتعاضلية
في طبعته الأولى يناير ١٩٨٣

مؤلفات الكاتب الكبير
محمود تيمور

ونخبة غير قليلة من مؤلفات المسرح والصحافة والجغرافيا والإدارة

• ترسل القوائم مجانًا لمن يطلبها •

على حسن

اب

سرة ن ٩٢٠٨٦٨ ٦ مكة الشاذبوري بالحلمية الجديدة ن ٩١٩٣٧٧

عزنى بمناسبة معرض القاهرة الدولى للكتاب ٨٣

فى مجال الإسلاميات

- تلقى فهم أهل الأثر فى عيون التاريخ والسير. لابن الجوزى
- الصداقة والصديق. لأبى حبان التوحيدى. تحقيق: على متولى صلاح
- فقه السنة (١٤ جزء). للشيخ سيد سابق
- المحدثون فى الإسلام. عبد المتعال الصعدي
- القضايا الكبرى فى الإسلام. عبد المتعال الصعدي
- من وحي النبوة. عبد المتعال الصعدي
- لماذا أنا مسلم. عبد المتعال الصعدي
- الميراث فى الشريعة الإسلامية. عبد المتعال الصعدي
- الأدب المفرد. للبخارى
- مختصر صحيح البخارى لابن أبى جمره. مع شرح الشرنوبى
- خصائص على بن أبى طالب. للنسائى
- الإكسير فى علم التفسير للطوفى. تحقيق: د. عبد القادر حسين
- نهاية الأيماز فى سيرة ساكن الحجاز للظهاوى
- تحقيق: عبد الرحمن حسن
- سند الامام أبو حنيفة. فاروق حامد بلر

لما جلد ودر از طبع رسالى
بنیاد و آراء المعارف اسلامى

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى
فى مصر والعالم العربى

تحقيق نسبة النص إلى المؤلف

دراسة
أسلوبية وإحصائية
في الثابت والمنسوب
من شعر تنوخي

سعد مصالوح

١ - مقدمة في تحديد المشكلة وكيف عالجها الدارسون .

لم المعروف أن جانباً ليس بالهين من تراثنا القديم والحديث لاسيما في مجال الأدب ما يزال مجهول المؤلف كما أن بعضه ما يزال موضع جدال في أمر نسبته إلى مؤلف بعينه. حين ترشح الأدلة المتعارضة أكثر من مؤلف للنص الواحد وحين تعدم الشواهد الوثائقية والنسبية المرجحة أو التالية لهذا الاحتمال أو ذلك يجد الباحث نفسه في مواجهة مباشرة مع النص وحده وهذا يشكل بدوره أحد التحديات العلمية التي توجب عليه أن يعيد النظر في أدواته ووسائله المنهجية ليرفع من كفاءتها ولقدننا على مواجهة المشكلة، والمحاولة حلها على أساس علمي مقبول .

ولاشك أن مواجهة النص هي مغامرة علمية على جانب كبير من الخطورة ، كما أنها في إيجاز معبر مواجهة لغة النص . ومحاولة للكشف من خلالها عما يمكن تسميته « البصمة الأسلوبية » stylistic fingerprint التي يمتاز بها شاعر أو كاتب من سائر قرون عداه من الشعراء أو الكتاب ، وبها أيضا يمكن الاهتداء في أي محاولة علمية للكشف عن شخصية المؤلف المجهول « المستخفية خلف قناع من اللغة .

ولقد عشت الدراسات الأسلوبية ، وما تزال تعنى ، بقضية تحقيق نسبة النصوص غير ذات السبب الصريح إلى مؤلفيها ، ومعارن علماء هذا القرح من فروع البحث اللغوي أن يتكروا من الوسائل المنهجية ما يميمهم على تحقيق هذه العاية . وكان علم الإحصاء الأسلوبى Stylostatistics في مقدمة ما اعتمدوا عليه في مباحثهم الأسلوبية بوجه عام . وفي هذه المسألة التي نحن بصدد حلها على وجه الخصوص^(١) ؛ ذلك أن ارتباط الإحصاء الأسلوبى بهذه المسألة قد بدا وثقاً منذ أوائل نشأته في أواسط القرن التاسع عشر حين كتب

وصينا الوحيد إلى هذا الكشف هو تحديد السمات الأسلوبية الفارقة بين أسلوب شئى بعينه وعمره من المشين كما تظهرنا عليها النصوص الثابتة النسبة له ، متخلفين إياها نمطا للقياس Norm . ثم مقارنة ما توصلنا إلى تحديده من سمات بتطابقه في النصوص التي هي موضع النظر ، لتحديد بذلك مدى التطابق أو التشابه أو الانحراف عن النمط لتحديد معيارا للقياس ، وهكذا يمكن أن ترجع إثبات النسبة أو نقيها على أساس من الدراسة الموضوعية للنصوص .^(٢)

أو غسطس دي مورجان Augustus De Morgan أستاذ الرياضيات بجامعة لندن رسالة إلى صديقه W. Heald في عام ١٨٥١ يظهر فيها ما أثار اهتمامه من ارتباط بين الشخصية والأسلوب . وقد قترح دي مورجان في رسالته على هيلد أن يقوم بإحصاء لطول الكلمة في نصوص يونانية متنوعة لكي يثبت أن الشخص الواحد يكون منسجماً مع نفسه من حيث الخواص الأسلوبية حتى حين يكتب في موضوعين مختلفين أكثر من شخصين مختلفين يكتبان في موضوع واحد^(١٠)

وعلى الرغم من أن العهد بشاعر العربية الكبير أحمد شوقي ما يزال غير بعيد . وأن عدداً من صادفوه وعاشوا معه مشكلات عصره ما يزال حياً فإن جانباً من النتاج الشعري الذي نشر في حياته بتوقيعات مستعارة أو غفلاً من التوقيع بشير الخلاف حول نسبته إلى شوقي أو غيره من شعراء طليته . ولقد توغرت الدواعي لحمل شوقي وغيره من شعراء جيله على ارتكاب هذه الطريقة فربوا من ضغوط الصراع السياسي بين محارب الاستقطاب الثلاثة . الخلافة العثمانية والمقصود والاحتلال الأجنبي . وكانت هذه الخفيضة هي منشأ الخلاف حول نسبة ذلك الشعر في حياة الشاعر

ومن الإنصاف أن يذكر بالإعجاب والتقدير ذلك الجهد الدائب لشكور الذي بذله الدكتور محمد صبري وما تحمله من عناء الرحلة في بطون الصحف والمجلات القديمة . ومن عشقة الشطاط الرجاء حتى وفق إلى جمع عدد كبير من القصائد والمقطوعات منها ، صحت نسبة إلى شوقي على وجه القطع ، وهي القصائد الممهورة بشوقيه ولم ترد مع ذلك في ديوانه المنشور . ومنها ما يكاد يرقى في حجب إلى مرتبة القطع . وهي القصائد الممهورة بأسماء مستعار تكشفت حقيقته مع الزمن . ومنها ما ينسب المحقق إلى شوقي اعتماداً على نمسه الطويل بالشعر والشعراء . ولا سيما من أهل ذلك العصر الذي كان المحقق أحد شهوده ، وهو يرى « أن لكل شاعر نصاً وأسلوباً » وأن الحكم على نفس الشاعر وأسلوبه يتطلب ممارسة طويلة للشعر نظراً وخبرة وفداء . وقد استطاع بما تيسر له من ذلك أن يتعرف إلى القصائد التي نسبها إلى شوقي مستدلاً كما يقول

« (بالأنفاس الخائفة) . التي تؤلف بامتزاجها بالأسلوب امتزاج الروح بالحسد ملامح الشخصية ... كما أن ذلك الشعر « المجهول » كثيراً ما كان يسه الأصداء البعداء الناعمة في فؤادنا مستدل بها عبيد »^(١١)

عل أن المحقق يقرر أن الخطأ في نسبة هذا النوع الأخير من القصائد وارد ومقول : « إنما لا ندعي الخصمة في كل ما نسبناه لشوقي من شعر مجهول السب . ولكن في استطاعتنا أن نؤكد إذا كان هناك خطأ فإن نسبة الخطأ لا تتجاوز قصائد أو مقطوعات معدودات . وقد يصحح السب أحياناً بعد سوانح وأحلاف بعد قرون لأن الأمر جهادى تحت »^(١٢)

ولاشك عندنا في أن الاحتكام إلى الدوق المقرب في إثبات نص المؤلف عنه أو معه عنه كثيراً ما يودى إلى أحكام صائبة

ولعل مصداق ذلك . فيما نحن بصدده . ما أورده الدكتور صبري في مقدمته للشوقيات المجهولة حين قال : « أذكر أنني في أثناء مطالعتي الثانية في (الجريدة الأسبوعية) وجدت دوراً جانبياً فيه أنفاس شوق وروحه وريحه وريحته فالتصقت على صجل عند عودتي من القلعة تطالع حتى وأسميته في (المخالف) أول الدور فإذا به يشده حتى أتى على آخره قلت : لماذا لم تبتني به ؟ قال : لا أندكره »^(١٣) . بيد أن عناد الدوق في غياب للمايير الموضوعية لا يمكن أن يسلم من الخطأ في كل حال كما أقر بذلك المحقق ، وليس من اليسر على الباحث أن يطمئن تمام الاطمئنان إلى حكم يقوم على المناس أناس الشعر وروحه وريحه وريحته لو لم يعضد ذلك الحكم بشهادة معاصر وتيق الصلة بالشاعر وشعره ، ومن ثم تيق الحاجة أشد إلحاحاً إلى إعمال للماير الموضوعية القادرة على تمييز الخواص الأسلوبية وقباسها

ونمة قضية أخرى تثار بالأهمية والطراوة في آن معا . فقد وقع لنا كتاب مطول في جره بن الدكتور وهى عبيد يعوان ، الإنسان روح لا جسد . استلقت نظرنا فيه ما أورده المؤلف بالفصل الحادى عشر من الجزء الأول تحت عنوان « أشعار للمرحومين أحمد شوقي وحفيى ناصف تتحدى المكابريين »^(١٤)

وفي هذا الفصل يؤكد المؤلف أن نتاج أمير الشعراء لم يتوقف كقوته . وأنه ما يزال يخاطبنا من عالم العيب بأشعاره متحسناً آلام وطلم ومواظيه . ومعبراً عنها في قصائد يصدها المؤلف بأنها « علاج فنونا من الشعر هي نفس الفنون التي ألفناها من شوقي خلال حياته الأرضية . ولها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفني ، ونفس الشعرية والطريقة بحيث يكاد القارئ يعجز عن شوقي وألفنا بلقي الشعر »^(١٥)

وفي عام ١٩٧١ أصدر الدكتور وهى عبيد كتاباً يتضمن مسرحية يعوان « عروس فرعون »^(١٦) وعدداً آخر من الأعمال الشعرية والثرية مسوية إلى روح شوقي ، وعرض في مقدمة الكتاب لشخصية الوسيطة وتاريخها الطويل مع روح أمير الشعراء . ثم قدم تفسيره لاشتمل عليه بعض هذا الشعر من أخطاء لغوية وبحرية وعروضية ما كان ليرتكبها شوقي في حياته مرجعاً ذلك إلى صعوبة الأبيات وأخطاء الإملاء والحالة النفسية واليدوية للوسيطه . ومذكراً بأن « شوقي نفسه - رغم شاعريته الفذة التي قلما يجد التاريخ بمثلاً - كان عرضة لبعض الأخطاء اللغوية والعروضية التي كان بعض النقاد يسقطها له في المؤلفات الأدبية وفي الصحافة السبارة »^(١٧) . وينتسب المؤلف إلى تحرير حجر « مادة الوجود » من تحليل هذا المستوى من الشعر الراقى الفزير الذي يلتئم - في كل حصائنه ومبراته - انشاماً تاماً مع شعر أمير الشعراء ، كما يلتئم مع ذكرياته العائلية وفوه وانغاضاته الخلفية والروسية والعقيدية والقومية والوطنية^(١٨) .

بيد أن الحزى حقاً بالاهتمام في كتاب « عروس فرعون » هو مجموعة من التفاريير لعدد من النقاد والشعراء استكثرتهم ناشر الكتاب . أعدهم عما عرس عليهم من شعر ونثر منسوب إلى روح أمير الشعراء

ومن المتوقع أن يكون مدار الحكم على صحة نسبة هذا الشعر إلى

شوق هو مدى ما لوحظ من التشابه بين الشعر المنسوب إليه بعد وفاته وشعره الثالث النسبة إليه في حياته ، وقد قرر أكثر من شاركوا في هذا الاستثناء وجود مشابه متبوعة بين هذين المصنفين من الشعر^(١٢) وتماثلت عباراتهم بين التحميس للقول بالتطابق التام للخصائص الفنية والموضوعية في كلا المصنفين ، والإقرار بالتحفظ بوجود بعض ملامح من التقارب أو التشابه . هذا وإن اجتمعت كلمة أكثرهم على وجود عدد من الأخطاء اللغوية ، ووهن ونهاكت في النسيج اللغوي لبعض الأبيات فهو مما سبق أن قدما تفسيره من وجهة نظر ناشر الكتاب . أما وجود الشبه التي استظهرها هؤلاء وهؤلاء فقد شملت ملامح تتعلق بالشكل مثل إيثار بحر الكامل . وتصريح المصارع . وكثرة الصيغ الإنشائية من مداء وتنجيب واستعظام ، ورواية بعض الفواقر ورناتها . وطول النص ، وجراحة التعبير في بعض الأبيات . وبرر من ملامح المصنفين : التوسع الجاري في دلالة بعض الكلمات وتشابه القاموس الشعري والموضوعات والالتفاتات الدينية والأخلاقية والوطنية

والذي ملاحظه على ما سبق من أحكام أنه قد صيغ في عبارات على درجة كبيرة من المرونة وعدم التحديد وليس المستغرب من كثير من الشعراء والنقاد أن يسولوا أحكامهم بها ألفاء من تلك العبارات الدرقية المعيرة من وجدان الشاعر أو الناقد لما يقرأ من شعر أو نثر وقد يكون هذه الأحكام صائبة وقد لا تكون ولكن الدليل على صوابها أو خطئها بالدليل العقل أدخل في باب الاستحسان أما الذي وقع منا موقع الدعشة فهو التقرير الذي كتبه الدكتور إبراهيم أنيس ، وقد عبر فيه عن نظره الخاص لعلاقة علم اللغة بقضايا النقد الأدبي فقال : « ومع أني لست من رجال النقد الأدبي ، إذ تكاد فرستى تقتصر على الصوتيات واللغويات رأيت بعد تردد أن أدلي بدلوى في الدلاء على قدر ما تسمح به دراستي ومحصي الحدود . وأصعب من ذلك قول الدكتور أنيس في تقريره « إن لنقاد الأدب مقاييس اعتدوا إليها واستطرت عليها دراساتهم ، وهم يؤكّدون لنا أن في استطاعة الناقد الماهر أن يستشف عن طريقها موقف النقاد الأدبية غير المنسوبة ليسبها لصاحبها »^(١٣) . ووجه المصعب فيما ذكره الدكتور أنيس يأتي من أمور :

أولها : أن وثافة العلاقة بين علم اللغة وعلوم الأدب من الموضح بحيث لا يحتاج إلى دليل . ويشهد لذلك أن الدكتور أنيس من الكثير من قصايا الأدب والنقد واللاعة في كتابيه الرائدين « دلالة الألفاظ » و« موصلي الشعر » دون أن يحس هو ، أو يحس القاري أنه أقسم نفسه في ميدان غريب على اختصاصه .

ولأنها : أن القصيدة التي نحن بصددتها ، وأغنى قصة الكشف عن المؤلف المجهول لنص ما هي قصة أسلوبية في جوهرها ، وهي تقع بذلك في القلب من مبحث الأسلوب الذي هو من مجالات الدرس الدعوى لا مشاحة في ذلك .

والثاني : أننا لم نعث - في حدود ما قرأنا - على كتاب نقدي ناقش مؤلفه هذه المشكلة ، وسط فيه مثل هذه المقاييس ، وصرب لها من الأمثلة الكمية والمقنة ما يسره استعمالها ويشيعه بين الدارسين ، كما

أن الدكتور أنيس لم يشر في تقريره إلى أي مرجع نقدي يمد في هذا الباب .

لذلك كله لا يمكن قبول القول بمخطوئية الدراسة الصوتية واللغوية ونصورها عن تناول كثير من مشكلات النص الأدبي بالبحث . أما قول هذا الزائد الكبير : « ولست أرى أن لي مثل هذه القدرة التي هؤلاء النقاد » لأنها تتطلب فوق دراسة الشكل من أوزان ونظام صوتي أموراً أخرى من حيث الأحياء والصور التي هي ربما الهدف الحقيقي في النص الأدبي^(١٤) تقول : إن مثل هذا القول يبي أن يجعل على التواضع ، ذلك أنه حتى الأحياء والصور إعا هي في النص الأدبي رسالة لغوية لا يمكن تحليلها على وجهها دون مواجهة لخصائص اللغة التي كتبت بها الرسالة ومن هنا نتوقع أن يكون لدى الدارس اللغوي الكثير مما يمكن - بل مما ينبغي - أن يقال عند دراسة النص الأدبي .

ولقد كان لنا في كل ما تقدم حافز إلى مذاكرة مشكلة الشوقيات النابتة والنسوبة من منظور لغوي أسلوبي في مظاهرها الثلاثة

المظهر الأول : شعره الصحيح السبب والمنثور في ديوانه المعروف بالشوقيات ، وقد تولى صدور أبحاثه على النحو التالي^(١٥)

- (١) الجزء الأول من الطبعة القديمة بمقدمة للشاعر ، وقد صدر عام ١٨٩٨ ، وأعيد طبعه بنصه عام ١٩١١ .
- (٢) الجزء الأول من المجموعة الجديدة الكاملة . وصدر عام ١٩٢٦ .
- (٣) الجزء الثاني من هذه المجموعة . وصدر عام ١٩٣٠ .
- (٤) الجزء الثالث ويضم المراثي ، صدر بعد وفاة الشاعر عام ١٩٣٦ .
- (٥) الجزء الرابع : أصدره محمد سعيد العربي عام ١٩٤٣ ، وهو كما تحدث عنه فاشره : « بقية أرشيء كالبقية التي لم تنشر في الأجزاء الثلاثة الأولى »^(١٦)

المظهر الثاني : الشوقيات المجهولة التي قام بجمعها وتصنيفها وإثباتها عليها الدكتور محمد صبري ، وصدرت في جزءين ، ضم أولها القصائد التي يرجع تاريخها إلى الفترة الواقعة ما بين عامي ١٨٨٨ و١٩٠٣ ، ويضم الثاني قصائد الفترة الباقية من حياة الشاعر (١٩٠٤ - ١٩٣٢)

المظهر الثالث : القصائد المنسوبة إلى روح شوقي ، وسميها اختصاراً القصائد الروحية دون أن يعنى ذلك تسليمنا سلمنا بصحة الدعوى . وقد نشرت قصائد منها في مجلة « عالم الروح » التي كان يصدرها محمد هادي أبو الخير^(١٧) . وأعيد نشرها في كتاب « روح قصائد جديدة في كتاب الدكتور رموف عبيد » الإنسان روح لاحد » محرره . وفي كتاب « عروس فرعون » الذي أسلفنا بسببها الإشارة

والسؤال الذى يطرح نفسه علينا الآن هو

هل هذه النوعيات الثلاثة من المقاصد مصدر واحد ؟ أو
بعبارة أخرى هل يُحتمل أن يكون شوقى الذى هو بالقطع صاحب
الشوقيات الثابتة هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والمقاصد
الروحانية ؟

وهدما من هذا البحث أن نقدم إجابة مدعومة بالدليل
الإحصائى على هذا السؤال ، معتمداً في الدليل الإحصائى على عالم
الإحصاء الإحصائى الشهير يول G. Udry Yule في مقياسه الذى
ابتكره وطوره واستخدمه في تمييز أساليب النشئين ، والكشف عن
جوانب الخوض في نسبة النصوص المجهولة للزلف . وسعالج على
الترتيب النقاط التالية

(أ) المقاييس .

(ب) تحديد الخصائص المدروسة

(ج) نتائج القياس .

(د) تحليل النتائج

٢ - المقاييس .

يس حتماً أن يكون حكم الذوق ونتيجة القياس على طرق
نفيس ، والغالب أن يتعاقب مادام الحكم صادراً عن ذوق صفته الخبرة
والممارسة الطويلة لشق فنون الأدب وأساليب الأدباء . ذلك
ما أكدناه في غير موضع من دراسات سابقة^(١٠) ، ونشير تأكيداً
هنا . غير أن الخبرة والممارسة من الأمور التى تستعصى على التحديد ،
كما أن مجال نصب لاختلاف الآراء والأنظار ، ومن ثم لا ينبغي أن
نتنظر من الأحكام الدوقية أن تكون موطنة بأوصاف ظاهرة متباعدة
يمكن على أساسها إقامة موزن المفاضلة والفرج بين الآراء عند
الاختلاف ، وقضية الشوقيات الثابتة والنسوية هي أحد الأمثلة
الواضحة لهذا الأمر ، إذ رأينا كيف تفاوتت الآراء في نسبة المقاصد
الروحانية ما بين مثبت ومكمر ومتردد بين الإثبات والإنكار ، لذلك لم
يكن بد من محاولة البحث عن مقياس يجرى تحكيمه عند
الاختلاف . وشرط هذا المقياس أن يكون موضوعياً Objective وثابتاً
Reliable وصحيحاً Valid ، وقد اجتمعت هذه الشروط -
على النحو الذى سيبيها بعد - في مقياس للعالم الإحصائى
البريطانى يول اقترحه لتمييز بين الخصائص الأسلوبية للمؤلفين . وهذا
ما سحاوون الإبانة عنه في هذه الفقرة من البحث .

والخصائص الأسلوبية تتوزع تنوعاً شديداً . فيها ما يمتص إلى نسبة
النص في ذاته ، ومنها ما يخص العلاقة ما بين النص Text والموقع
Context أو - بعبارة أخرى - ما بين المقال والمقام . والنوع
الأول من هذه الخصائص لعمى محض . بمعنى أنه نمط خاص من
أنماط الاستعمال اللغوى يتوار به أديب من أديب . وهذه الخصائص
الدوقية التى تشكل نسبة بعض تنوع بدورها أيضا إلى خواص صوبية
وأخرى صوفية أو تركيبية أو معجمية أو دلالية . والكشف عن هذه
الخواص موطر بمسلمات التحليل اللغوى المتجتمعة حيث مستخدم
الباحث طاقا متكاملة من الوسائل التحليلية نشق في مجموعها عن

الطرار النحوى Grammatical Model الذى يرتصيه
الباحث أساساً لوصف الأسلوب وتشخيصه^(١١)

وليست الظواهر اللغوية جميعها على مستوى واحد من حيث
قابليتها لعمليات التشكيل الأسلوبى processes of
stylization ، فالظواهر الصوتية بحكم طبيعتها - تنصص للنظام
الصوقى في اللغة أكثر من خصوصها للصنع الأسلوبية - وإذا قارب
بين الظواهر الصوتية وظواهر التركيب النحوى بهذا الاعتبار ، وحدنا -
هذه التراكيب - بالرغم من خصوصها لنظام اللغة - نتيج مدسنى ،
حرية أكبر يظهر بها عميره الأسلوبى ، وذلك لعدد امكانات التوزيع
في الخسل البنية والمركبة . والخسل القصيرة ونقصه
والتقديم ، والتأخير والحذف ، والذكر ، والمصلح ، وحصل
ولسخدام الروابط وغير ذلك

أما مجال للفردات واستخدامها فهو - بلاشك - أكثر أنواع
الظواهر اللغوية قابلية للتشكيل الأسلوبى . ومن ثم فإن التأثير الأسلوبى
يظهر واضحا في هذا المجال أكثر من غيره ، ولذلك انتهت معظم
المقاييس المأداة إلى تحقيق نسبة النصوص إلى أصحابها نحو قياس
الفردات واستخدامها بطرق مختلفة^(١٢) . وقد أسهم في صبة هذه
للمقاييس عدد من اللغويين منهم جيرو Guiraud وجورج
مايلز Joseph Miles وقانسك Vasuk وغيرهم^(١٣) . ومن بين الخصائص الأسلوبية التى حظيت بالاهتمام
خاصية تكرارية للفردات ، وهذه هي الخاصية التى ابتكر يول
مقياسه بهدف تحديدها كمصطلح أسلوبى .

ويعود تاريخ هذا المقياس إلى عام ١٩٤٤ حين أصدر يول كتاباً
له بعنوان :

«Statistical Study of Literary Vocabulary»
Cambridge University Press 1944.

وفي الفصلين الثالث والرابع من الكتاب شرح المؤلف مقياسه شرحاً
مستفيضاً ، وبنى الأساس الإحصائى له . وقدم في الكتاب عدداً من
تطبيقات المقياس أثبت قدرته على تمييز الخصائص الأسلوبية
للمؤلفين

وقد أطلق يول على مقياسه مصطلح «خاصية»
the characteristic . وأراد له أن يكون مقياساً تتوافر به
صفة الموضوعية بحكم كونه مقياساً لفحص المادة المدروسة ، لا يتأثر
برغبات الدارس أو فكرته السابقة أو ميوله . وصفه الصفة بحكم
صلاحية لقياس خاصية تكرارية للفردات وهى من أهم السمات
المميزة الفارقة بين الأساليب ، وصفه الثالث لأن نتائجه لا تتغير
مادامت تطبق على نص المادة ونفس الشروط

ويمتاز هذا المقياس عمرة ذات أهمية كبرى في تحليل الأساليب ،
فقد صاغة صاحبه بحيث لا تتأثر نتائجه الإحصائية بطول العمل
للدروس ، ومن ثم أصبح من الممكن مقارنة أعمال تختلف في طولها
دون أن تتأثر بالمقارنة إحصائياً . ويريد من أهمية هذه الميزة أن
النصوص التى تتبر عادة مشكلات حول أشخاص مؤلفها تفرص
حسها على الباحث كما هى ، فلاحية له في اختيار الصور المناسب
لفحص بل عليه أن يتفلسف على ما هو عليه . ومن هنا كان هذا

المقياس من أكثر المقاييس توافقاً مع طبيعة النصوص غير المعروية
وعبئة المشكلات التي تنبثق منها

وقد مضى زمن طويل على صدور كتاب يول استحق مكانة
خاصة عند دارسي الأسلوب ، ولكنه ظل مع ذلك غريباً على
دارسي الأدب في أوروبا ، فلم يولوه ماهر جدير به من اهتمام ، ولم
يبدوا منه كما كان متوقفاً ، وإذا كان هذه حاله بين بني جلدته فإن
عربته من دارسي اللغة ومعاد الأدب من أبناء العربية هي أشد .
فعل هذه - مما أعلم - المرة الأولى التي يجري فيها تعريفهم بمقياس
يول نظراً وتطبيقاً ، ويبرر يول ببيت عدم إقبال دارسي الأدب
العربيين على الاستفادة من مقياس يول إلى صعوبة النظرية الإحصائية
التي بنى عليها^(١) ولكنه مع ذلك يلاحظ أن صعوبة النظرية
لاستلزام بالضرورة صعوبة المقياس . إن المقياس بسيط حقاً ، ويمكن
لأي دارس - كما يقول بيت - أن يستعمله بنفس الطريقة التي
يمكنه بها أن يستعمل الآلة الحاسبة دون أن يصدع رأسه بالتفكير في
ميكانيكية الآلة ونظريتها^(٢) . وسنعرض الآن بشيء من البيان
لفكرة المقياس ، والمادة التي ستخصصها للمقياس ، وعملية إحصاء
المعردات وتصنيفها ، وطريقة حساب الخاصية على أساس معادلة
يول .

أولاً : لفكرة المقياس .

أقام يول فكرة المقياس على أساس ما نلاحظه جميعاً من أن كل
مشء يميل إلى استخدام مجموعة معينة من المفردات يشيع تكرارها
هذه ، وهذه المجموعات من المفردات ذات التكرار العالي تختلف
عادة من مشء إلى آخر ، وكثيراً ما تشتمل المجموعات للفصيلة عند
بعضهم على كلمات . يحرص آخرون على جميعها إلا على تجنب
تكرارها . ويشأ من هذه الحقيقة أن يختلف التوزيع التكراري
frequency distribution للمعردات ، فهناك كلمات ترد في النص
مرة واحدة ، وكلمات ترد في النص مرتين ، وأخرى ترد ثلاث مرات
وهكذا . وهذا يعني أنه لا يمكن أن يتساوى في الواقع عدد المرات
التي تتكرر فيها كل كلمة من كلمات النص مع مساوئها من الكلمات
غير أن يول حاول في مقياسه مجموعة من العمليات الحسابية أن
يحسب الاحتمال وقوع هذا التساوي المطلق كاحتمال عقل ، وأن يعطى
النتيجة في شكل رقم حسابي بسيط مثل ٢٥ر٤ أو ٤٦ر٧ أو ٧٥ر... الخ .
وبدهى أن يختلف الرقم الذي يشير إلى فرصة التساوي المطلق
في التوزيع بناء على اختلاف التوزيع التكراري من نص إلى آخر .
ولما كان هذا التوزيع يعكس إشار المؤلف واختياراته والتكرارات
المميزة لأسلوبه . افترض يول - وصدق فرضه بالتطبيق - وجود
نقطتين نتائج القياس وهو ما سماه « بالخاصية » وتبرر أساليب
المشتق بعضهم من بعض . كما افترض أيضاً أن لكل مشء مدى
مبني على حساب الخاصية تتأرجح الأرقام بين طرفيه . وهذه الطريقة
يمكننا إذا كان لدينا نص مجهول المؤلف فهو معروف إلى أكثر من واحد ،
أن نحسب احتمالات نسبته بمقياس « الخاصية » في النصوص الثابتة
التي للمؤلفين الذين نهتم أن لهم علاقة بالنص المدروس . ثم
نقاس « الخاصية » في هذا النص ومقارنة ما تأتي به نتائج المقياس

حتى نتوصل إلى إثبات أو نفي صلة النص بأحدهم . ومعوم أن حكمها
بالإثبات أو النفي سيكون حكماً احتمالياً ، وأن درجة الاحتمال
ستتفاوت قوة وضعها بحسب قرب نتيجة القياس أو بعدها في النص
غير المعروى من مدى « الخاصية » الذي توصل إليه ، ليأخذ من
النصوص الثابتة

غير أن نمة تنبئها لاند من إبراره والتأكيد عليه هنا ، وحلاصته
أن زيادة الرقم أو نقصه في مقياس يول ليس له دلالة تفوقية من
حسب الخيال أو القبح أو ما شاكل ذلك بل تنحصر دلالته في كونه
مؤشراً قوياً يدل على شخص المؤلف حسب

ثانياً : المادة الخاصة للمقياس

استبعد يول أن يقوم حساب الخاصية على أساس تكرارية
الأدوات أو الحروف أو الضمائر . واحتصر الاسم Noun من
أقسام الكلام باعتباره أن تكرارته من أبرز السمات الدالة على
المشء . واختار من الأسماء نوعاً محدداً هو الاسم العام
Common Noun^(٣) مستبعداً بذلك أسماء أعلام الأشخاص
والأماكن وما يستعمل من الأسماء استعمال الصفة .

ولا ينبغي أن نستنتج من ذلك أن فصيلة الاسم هي وحدها
الخطيرة بأن تكون مادة للمقياس ، فالصفات والأفعال والظروف
جميعها يمكن أن تحقق المراد من تغيير الأساليب بقياسها

ولقد مضيت في بحثي هذا على أثر يول وبيت في حساب
الخاصية للشوقيات على أساس تكرارية الأسماء ، غير أن مهمتي
كانت أصعب نسبياً ، فالنحو العربي التقليدي يصح تحت الأسماء كل
ما سوى الأفعال والحروف من كلم ، بحيث شمل مفهوم الاسم أسماء
الأعلام والدوات واللعاني والضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة
وأسماء الأفعال والظروف . أضف إلى ذلك أن النحو التقليدي لا يميز
الاسم من الصفة في بحث أقسام الكلام . وحتى نقرب من تحديد
أفضل للمادة المقيسة :

- (١) استبعدت أعلام الأماكن والأشخاص .
- (٢) استبعدت الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة .
- (٣) استبعدت الصفات القياسية كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ
المبالغة واسم التخصيص والصفة المشبهة
- (٤) ما جاء على صيغة الوصف واستعمل استعمال الأسماء أدخلته في
الإحصاء (ومثاله : الشاعر والشهيد والخطيب ... الخ)
- (٥) تنبئة الاسم أو جمعه لا تعد تكراراً للاسم المفرد إلا إذا تعددت
صيغ جمع التكسير فإن تكرارات كل منها تحسب مستقلة
عن الأخرى .
- (٦) تدخل في عدد الأسماء - بالإضافة إلى الاسم العام - المصدر
وأسماء الزمان ، والمكان ، والآلة ، والمرة ، والهيئة ، وأسماء
الأعداد ، والمواريث ، والمكاييل ، والمقاييس ، والجهات
والأوقات .

٥٦ إحصاء المقدرات وتصنيفها

لا بد لحساب الخاصية من عمل يسبقها وهو إحصاء المقدرات الخاصة للقياس وتصنيفها والمهدف من هذا العمل هو التوصل إلى التوزيع التكرارى للمعدرات . ويتم هذا العمل باتباع الخطوات الآتية

- (١) كتابة كل اسم يرد لأول مرة في بطاقة مستقلة مع كتابة المادة الأصيلة للاسم على طريقة المعاجم في الزاوية العليا من البطاقة
- (٢) الإشارة إلى كل تكرار للاسم بعلامة معينة على البطاقة الخاصة به
- (٣) ترتيب البطاقات تبعاً لمادة الاسم على طريقة المعجم تسهيل مراجعة التكرارات والتأكد من تسجيلها في البطاقات الخاصة بها .
- (٤) بعد الانتهاء من حصر جميع الأسماء وتكراراتها نقوم بتصنيف الأسماء حسب فئات تكرارها ، فنقوم بتجميع الكلمات التي وردت مرة واحدة معا . ثم الكلمات التي وردت مرتين ، ثم الكلمات التي وردت ثلاث مرات ... وهكذا ، ثم تجمع البطاقات الخاصة بكل فئة مع بعضها في حزمة واحدة
- (٥) نقوم بإحصاء عدد البطاقات التي تألف منها كل فئة ، وهكذا نصل إلى التوزيع التكرارى للمعدرات .

والحق أن هذه الخطوات الخمس السابقة هي آفاق مراحل العمل على الإطلاق . فإذا انتهينا منها أمكننا وضع قائمة بفئات التكرار وعدد الكلمات التي تتكون منها كل فئة . وبعد ذلك يصبح حساب الخاصية أمراً سهلاً بإجراء مجموعة من العمليات الحسابية كالجمع والطرح والصرب والقسمة على آلة حاسبة . وبيان العمليات الموصلة إلى حساب الخاصية بتطبيق مقياس يول هو موضوع الفقرة التالية .

٥٦١ : معادلة يول لحساب الخاصية

بعد حصولنا على قائمة التوزيع التكرارى للمعدرات من الخطوات الخمس التي أسلفنا بيانها ينحى لإجراء حساب الخاصية القيام بمجموعة من العمليات الحسابية ، وذلك للتوصل إلى القيم التي سندخلها في معادلة يول . وهذه العمليات هي :

- ١ - ضرب الفئة (وسمى لها بالرمز s) \times عدد الكلمات المكونة لفئة (وسمى له بالرمز c)
- ٢ - ضرب مربع الفئة (ورمز s^2) \times عدد الكلمات المكونة لفئة (ع) .
- ٣ - إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (١) على مستوى النص كله (وسمى له بالرمز Σsc)
- ٤ - إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (٢) على مستوى النص كله (وسمى له بالرمز $\Sigma s^2 c$) .
- ٥ - بطرح (٣) من (٤) ينتج لنا مجموع الفروق (وسمى له بالرمز $\Sigma sc - \frac{(\Sigma sc)^2}{\Sigma s^2 c}$)

- ٦ - يقسم مجموع الفروق على مربع Σsc أى على (مجم) .
- ٧ - يضرب ناتج القسمة من العملية (٦) $\times 10000$ لتفادى لكسور العشرية الطويلة .
- ٨ - حاصل الصرب من العملية (٧) يمثل الرقم الدال على الخاصية المراد حسابها .

ويصبح من الخطوات التالية السابقة أن المعادلة التي يجرى على أساسها حساب الخاصية (وسمى للخاصية في المعادلة بالرمز K) يمكن صياغتها على النحو التالي :

$$K = \frac{\Sigma sc - \frac{(\Sigma sc)^2}{\Sigma s^2 c}}{10000}$$

ولايحول القارىء ماسبقاه من عمليات ، فالأمر يسير إلى حد كبير ، وحرصاً على توضيح ما ذكرنا مثال عمل يذكر أن يبتدى به الدارس فيما قد يحرص له من مشكلات قد تلجئه إلى تطبيق مقياس يول فسوف المثال الآتي

لننظر أن لدينا بصاً يتكون التوزيع التكرارى للمعدرات فيه حسب الميز في الجدول (٢) . ولنعاول أن نتبع على أساس كمية حساب الخاصية ذلك .

جدول (١)

الفئة	عدد الكلمات المكونة للفئة
س	ع
١	٦٠
٢	٢٠
٣	١٠
٤	٥

جدول (٢)

١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد	عدد	عدد	عدد	عدد	عدد
الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات
س	ع	س ² × ع	س ²	س ² × ع	س ² × ع
٦٠	٦٠	٦٠	١	٦٠	٦٠
٢٠	٢٠	٢٠	٤	٨٠	١٠
١٠	١٠	١٠	٩	٩٠	٦٠
٥	٥	٥	١٦	٨٠	٦٠

المجموع - | مجم = ١٥٠ | - | مجم = ٣١٠ | عدد الفروق = ١٦٠

ثانياً: من الشوقيات المجهولة

- ١ - حكاية السودان ١٢١ / ١ - ١٢٢ وهي بتوقيع (شاب مصري)
- ٢ - سنة البيان في مدح خير سلطان ١٢٥ / ١ - ١٢٨ وهي بتوقيع (مجهول)
- ٣ - رواية عاشوده ١٢٦ - ١٢٦ وهي بتوقيع (شعر مصري)
- ٤ - عراقى وماحق ٢٥٥ / ١ - ٢٥٦ بدون توقيع
- ٥ - عاد لها عراقى ٢٥٧ / ١ - ٢٥٨ بدون توقيع
- ٦ - صوت المظالم ٢٦٢ / ١ - ٢٦٥ بدون توقيع
- ٧ - جيد الخليفة ٣٠٦ / ١ - ٣٠٧ شاعر حكيم من أكبر شعراء العصر مصر
- ٨ - عام الكف ٣٠ - ٣١ بتوقيع (ش)
- ٩ - العبدان السعدان ٨٦ - ٨٨ بدون توقيع

ولقد راعينا فيما انتجناه من الشوقيات الثابتة التشابه العام في الموضوعات مع الشوقيات المسوبة . وإن كان هذا ليس شرها ضرورياً كما أننا أضفنا إلى الشعر السياسي الذى احتراها نصيدين إحداهما في التأملات والحكمة وهي «ذكرى كارلارمون» وذلك في قبل من أن روح شوقي عارضتها بقصيدة أخرى من نفس النوع والقافية . أما القصيدة الأخرى فكانت عاطفية وصفية من قبيل التوزيع وهي قصيدة «زحله» كذلك روعي في جميع قصائد الشوقيات المجهولة التي احتراها أن تكون - كما هو واضح - من نوع غير صريح في نسبته إلى الشاعر . كان هذا هو المعيار الأساسى الذى حكم الاختيار

ثالثاً القصائد الروحية

- | القصيدة | مصدرها |
|--------------------------------|-----------------------------|
| ١ - إلى المشتكى | الإنسان روح دجند ٥١٨ - ٥٢٣ |
| ٢ - في الذكرى السادسة والعشرين | الإنسان روح لاجند ٥٤٧ - ٥٤٩ |
| ٣ - صوت من الغيب | عروس فرعون ٥٤ - ١٥٥ |
| ٤ - ذكريات | عروس فرعون ١٥٦ - ١٥٩ |
| ٥ - حبى الذكريات | عروس فرعون ١٦٠ - ١٦١ |
| ٦ - حبة وعراق | عروس فرعون ١٦٦ - ١٦٣ |
| ٧ - خواطر | عروس فرعون ١٦٤ - ١٦٦ |
| ٨ - مساء الصخرة المنصرفة | عروس فرعون ١٦٧ - ١٦٩ |
| ٩ - حبة الشهداء | عروس فرعون ١٧٩ - ١٧٩ |

ويبين الجدول (٣) الملتصق الكلى للكلمات وعدد الاسماء الخاصة للقباس في النوعيات الثلاثة وقد فصلت فصفا شاملاً ولم تستخدم طريقة العينات نظراً لأن طول الفصائل يسمح بمثل ما

المعلومات الواردة في الجدول (١) تعنى ببساطة أن النص الذى لدينا يشتمل على ٦٠ كلمة ووردت كل منها مرة واحدة - و٢٠ كلمة ووردت كل منها مرتين . و١٠ كلمات ووردت كل منها ثلاث مرات وهكذا .. وهذا هو مايسمى بالتوزيع التكرارى للمعلومات وعلى أساس المعلومات الواردة في الجدول (١) يمكن عمل الجدول (٢) الذى صيغناه بالأرقام اللازمة لمعادلة يول . وعرجة الخطوات السابق يابها على جدول (٢) يتبين لنا من العمود الثالث والخامس والسادس كيف يمكن إيجاد القيم الثلاث اللازمة لمعادلة يول وهي مجهول . مجهول . مجهول . ولا كانت للمعادلة كما ذكرنا هي

$$\frac{10000}{100} = 100$$

أو هي بطريقة أخرى

$$\frac{10000}{100} = 100$$

من يمكن حساب قيمة ك بالنسبة للنص المعروض على النحو التالى

$$\frac{10000}{100} = 100$$

أو بعبارة أخرى

$$\frac{10000}{100} = 100$$

وهكذا يمكننا الحصول على الرقم الذى نعتز به معادلة يول كخاصية مميزة يمكن بها قياس تكرارية المفردات في النصوص .

٣ - العينات المدروسة

نتجنا لتطبيق المقاييس سبع فصائل من كل من الشوقيات الثابتة والشوقيات المجهولة والشوقيات الروحية . وهذا يابها

أولاً - من الشوقيات الثابتة

- ١ - ذكرى كارلارمون ٨٤ - ٩٠
- ٢ - شهيد الحب ٢٢١ - ٢٢٤
- ٣ - الابدلس الجديدة ٢٣٠ - ٢٣٩
- ٤ - حبة البرك ٢٨٠ - ٢٨٥
- ٥ - المزمع ١٥٣ - ١٥٦
- ٦ - رحة ١٧٨ - ١٨١
- ٧ - ذكرى استغلال سورنا وذكرى شهدائها ١٨١ - ١٨٣
- ٨ - الحربه المنصرمة ١٨٧ - ١٨٨
- ٩ - نحة الشاعر في مؤخر تكريمه ١٩٠ - ١٩٣

الفحص الشامل أما حين تكون النصوص مفردة في الطول ففي إمكان الباحث أن يستعمل العينات بدلا من النصوص الكاملة .

جدول رقم (٣)

نوعية الشعر من حيث نسبة	العدد الكلي للكلمات	العدد الداخل في الإحصاء
لشوقيات الثابتة	٤٨٤٤	٧١٥٢
لشوقيات المجهولة	٤١٧٨	١٤٦١
القصائد الروحية	٤١٢٦	١٧٩٣
المجموع	١٣١٤٨	٥٤٠٦

جدول (٥)
ذكرى كادفلون (٢٨)

عدد	نوع	نوع	نوع	نوع	نوع
الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٥٤	١	١٥٤	١٥٤	١٥٤
٢	١٩	٤	٢٨	٧٦	٢٨
٣	٦	٩	١٨	٥٤	٣٦
٤	١	١٦	٤	١٦	١٦
٥	١	٦	١	٣٦	٣٠
المجموع	-	٢٢٠	-	٣٣٦	١١٦
$\frac{116}{240} \times 10000 = 4833$					

جدول (٦)
قصيدة «شهاد الحق» (٢٩)

عدد	نوع	نوع	نوع	نوع	نوع
الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٢٣	١	١٢٣	١٢٣	١٢٣
٢	١٦	٤	٢٢	٦٤	٣٧
٣	٢	٩	٩	٢٧	١٨
٤	١	٥	٥	٢٥	٢٠
المجموع	-	١٦٩	-	١٢٩	٢٠
$\frac{20}{289} \times 10000 = 692$					

جدول (٧)
قصيدة «الزفر» (٣٠)

عدد	نوع	نوع	نوع	نوع	نوع
الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٧٧	١	١٧٧	١٧٧	١٧٧
٢	٢٠	٤	٤٠	٨٠	٤١
٣	٩	٩	١٨	٥٤	٣٦
٤	٤	٦	١٦	٦٤	٤٨
٥	١	٥	٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	١	٣٦	٣٠
المجموع	-	٢١٢	-	٤٣٦	١٧٤
$\frac{174}{283} \times 10000 = 6148$					

٤ - نتائج القياس

يورد فيما يلي مجموعة من الجداول الإحصائية ضمنها نتائج حساب «الخاصية» طبقا لمعادلة يول في العينات التي اخترناها وعددها ٢٧ قصيدة ، مرادف ترتيب القصائد التسع في كل مجموعة من المجموعات الثلاث ترتيبا تصاعديا ، بحيث بدأ بالقصيدة التي سجلت أصغر الأرقام ونشئ بالقصيدة التي بلغت فيها «الخاصية» أعلى ما وصلت إليه القصائد من قيمة .

أولا : الشوقيات الثابتة

جدول (٤)

قصيدة «الحية الشاه» في مزارع تكريمه (٣١)

عدد	نوع	نوع	نوع	نوع	نوع
الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٧٠	١	١٧٠	١٧٠	١٧٠
٢	١٧	٤	٢٤	٦٨	٣٤
٣	٨	٩	١٤	٧٢	٤٨
٤	١	١٦	٤	١٦	١٢
٥	١	٧	١٩	٤٩	١٢
المجموع	-	٢٣٩	-	٣٧٥	١٣٩
$\frac{139}{378} \times 10000 = 3677$					

$$P_2 = \frac{P_1}{1 + \frac{P_1}{P_2}} \times 1000 = 2$$

جدول (۶۶)

قصيدة : مرحله ١ : ١٣٤

الفرق	عدد الكلمات		عدد الكلمات		الفرق
	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	
	ع	ع	ع	ع	
١	١٦٠	١٦٠	١٦٠	١٦٠	١
٢	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢
٣	٢	٢	٢	٢	٣
٤	٣	٣	٣	٣	٤
٥	١	١	١	١	٥
٦	١	١	١	١	٦
٧	١	١	١	١	٧

المجموع = ٢٣٨ = اجمالي - ١٤٨ = مجموع - ٢١٠ = عدد الطلاب

$$FV_1 = \frac{\$10}{.07311} \times 1.07311 = \$13.68$$

جہانگیر (۱۲)

قصيدة : الحورية الحمراء (١٣٥)

الفرق	عدد الكلمات	العدد × عدد الكلمات	مربع العدد	مربع عدد الكلمات	الفرق ×
م	ع	م × ع	م ²	ع × ع	م - ع
13	76	76	1	76	-
2	18	28	4	86	28
3	1	3	9	4	9
4	1	4	16	16	12

المصدر - ج ١ - ١١١ - ص ١٥٧ - عبد العزيز - ١٩

$$FV_{10} = \frac{31}{1.1^{10}} \times 1.1 = 21$$

لانا الشوقيات اغموسة

جدول (۶۳)

رواية فلاشود، (٣٦)

عدد	القيمة	القيمة	القيمة	عدد	القيمة
عدد	عدد الكائنات	عدد الكائنات	عدد الكائنات	عدد الكائنات	عدد الكائنات
عدد	عدد الكائنات	عدد الكائنات	عدد الكائنات	عدد الكائنات	عدد الكائنات
1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3

المجموع - ج ١ = ١٨٢ - ج ٢ = ٢٢٦ - ج ٣ = ٢٦

$\frac{1}{x} = x^{-1}$

جھولی (۸)

قصيدة : ذكرى استقلال سوريا ، (٣١)

الصفحة	العدد		العدد		مجموع العدد
	العدد	العدد	العدد	العدد	
١	١٣٩	١	١٣٩	١٣٩	١
٢	١٩	٢	٣٨	٧٦	٣٨
٣	٦	٩	١٨	٥٤	٣٩
٤	١	١٦	٤	١٦	١٧
٥	١	٣٦	٦	٣٦	٣٠

المجموع - ٩٠٥ - عم = ٢٢١ عم المفقود = ١١٦

$$V_{V,3} = \frac{119}{27.70} \times 4.41 = 19.1$$

جواب (۹)

قصيدة : تحية للفردوس^{١٧٢}

الفرق	الفرقة		الفرقة		الفرقة	
	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
الفرق	ع	ع	ع	ع	ع	ع
1	100	1	100	100	1	1
2	97	2	97	97	2	2
3	96	3	96	96	3	3
4	95	4	95	95	4	4
5	94	5	94	94	5	5
6	93	6	93	93	6	6
7	92	7	92	92	7	7
8	91	8	91	91	8	8
9	90	9	90	90	9	9
10	89	10	89	89	10	10
11	88	11	88	88	11	11
12	87	12	87	87	12	12
13	86	13	86	86	13	13
14	85	14	85	85	14	14
15	84	15	84	84	15	15
16	83	16	83	83	16	16
17	82	17	82	82	17	17
18	81	18	81	81	18	18
19	80	19	80	80	19	19
20	79	20	79	79	20	20
21	78	21	78	78	21	21
22	77	22	77	77	22	22
23	76	23	76	76	23	23
24	75	24	75	75	24	24
25	74	25	74	74	25	25
26	73	26	73	73	26	26
27	72	27	72	72	27	27
28	71	28	71	71	28	28
29	70	29	70	70	29	29
30	69	30	69	69	30	30
31	68	31	68	68	31	31
32	67	32	67	67	32	32
33	66	33	66	66	33	33
34	65	34	65	65	34	34
35	64	35	64	64	35	35
36	63	36	63	63	36	36
37	62	37	62	62	37	37
38	61	38	61	61	38	38
39	60	39	60	60	39	39
40	59	40	59	59	40	40
41	58	41	58	58	41	41
42	57	42	57	57	42	42
43	56	43	56	56	43	43
44	55	44	55	55	44	44
45	54	45	54	54	45	45
46	53	46	53	53	46	46
47	52	47	52	52	47	47
48	51	48	51	51	48	48
49	50	49	50	50	49	49
50	49	50	49	49	50	50
51	48	51	48	48	51	51
52	47	52	47	47	52	52
53	46	53	46	46	53	53
54	45	54	45	45	54	54
55	44	55	44	44	55	55
56	43	56	43	43	56	56
57	42	57	42	42	57	57
58	41	58	41	41	58	58
59	40	59	40	40	59	59
60	39	60	39	39	60	60
61	38	61	38	38	61	61
62	37	62	37	37	62	62
63	36	63	36	36	63	63
64	35	64	35	35	64	64
65	34	65	34	34	65	65
66	33	66	33	33	66	66
67	32	67	32	32	67	67
68	31	68	31	31	68	68
69	30	69	30	30	69	69
70	29	70	29	29	70	70
71	28	71	28	28	71	71
72	27	72	27	27	72	72
73	26	73	26	26	73	73
74	25	74	25	25	74	74
75	24	75	24	24	75	75
76	23	76	23	23	76	76
77	22	77	22	22	77	77
78	21	78	21	21	78	78
79	20	79	20	20	79	79
80	19	80	19	19	80	80
81	18	81	18	18	81	81
82	17	82	17	17	82	82
83	16	83	16	16	83	83
84	15	84	15	15	84	84
85	14	85	14	14	85	85
86	13	86	13	13	86	86
87	12	87	12	12	87	87
88	11	88	11	11	88	88
89	10	89	10	10	89	89
90	9	90	9	9	90	90
91	8	91	8	8	91	91
92	7	92	7	7	92	92
93	6	93	6	6	93	93
94	5	94	5	5	94	94
95	4	95	4	4	95	95
96	3	96	3	3	96	96
97	2	97	2	2	97	97
98	1	98	1	1	98	98
99	0	99	0	0	99	99
100	0	100	0	0	100	100

مصر - $257 = 1$ ج - $157 = 3$ ج - $100 = 4$ ج الفرق

$$r_{\text{eff}} = \frac{r_{\text{int}}}{1 + \frac{r_{\text{int}}}{r_{\text{ext}}}} \quad \text{if } r_{\text{int}} \ll r_{\text{ext}} \approx L$$

جیٹوٹ (۹۰)

قصيدته «الأندلس الجديدة» (٣٣)

العدد	المائة x	مربع	مربع المائتين x
المائة	عدد المئات	المائة	عدد الآلاف
ع	م x ع	م ²	م م ² x ع
١	٢٦٤	١	٢٦٤
٢	٤٦	٤	١٠٨٤
٣	١٧	٩	٣٢٤
٤	٦	١٦	٩٦
٥	١	٢٥	٢٥
٦	١	٣٦	٣٦
٧	٢	٤٩	٩٨
٨	١	٦٤	٦٤

البحر - 101 - مح - 1127 - الفرق - 127

قصيدة «عرائل وعاجي» (١٠)

العدد	عدد الكلمات	العدد %	عدد الكلمات	العدد %	عدد الكلمات	العدد %	العدد
1	40	90	1	90	90	90	1
2	13	26	1	26	26	26	2
3	2	6	4	6	18	18	3
4	1	1	16	1	16	16	4

المجلد - ١٢٩ - ج ١ - ١٦٦ - ج ١ - ١٧٦ - ج ١ - ١٨٦

$$F_{1,2} = \frac{1}{2} \quad \text{if } n = 1 \quad \text{if } n = 2$$

1044

القاعدة: صوت العظام. (١٦٦)

الفرق	عدد الكلمات		المتوسط		مجموع	
	ع	م	ع	م	مجموع	
					مجموع	متوسط
—	168	1	168	1	168	1
١١	132	2	66	2	132	2
٢٢	96	3	32	3	96	3
٣٣	60	4	15	4	60	4
٤٤	24	5	5	5	24	5
٥٥	10	6	2	6	10	6

النسب - ج_١ = ٢٩٠ - ج_٢ = ٤٦٨ - ج_٣ = ٢٧٨

TPA
 11/10/00

جیلوں (۱۹)

العصيدة : حجة التيجان (١٧)

العدد	عدد الكلمات	العدد × عدد الكلمات	مربع العدد	مربع عدد الكلمات	مجموع العدد					
						عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
العدد	ع	ع × ع	ع ²	ع ²	ع × ع ²					
—	100	10000	100	100	10000					
07	78	6084	8	64	4864					
16	66	4356	9	81	5949					
25	54	2916	16	256	4672					
34	42	1764	25	625	4285					
43	30	900	36	1296	3240					
52	18	324	49	2401	9009					
61	6	36	64	4096	2448					
70	4	16	81	6561	3244					
79	2	4	100	10000	20004					

المجموع - مجلد = ٢٦١ - مجلد = ٤٨٩ - عدد الأوراق = ٢٢٨

[illegible]

779

TTA

نعيبة: د. عام الكفاءه (٣٧)

العدد	العدد		العدد		العدد
	العدد	العدد	العدد	العدد	
١	٧٥	٧٥	٧٥	٧٥	٧٥
٢	٤	٤	٤	٤	٤
٣	١	١	١	١	١
٤	١	١	١	١	١
٥	١	١	١	١	١
٦	١	١	١	١	١
٧	١	١	١	١	١
٨	١	١	١	١	١
٩	١	١	١	١	١
١٠	١	١	١	١	١
١١	١	١	١	١	١
١٢	١	١	١	١	١
١٣	١	١	١	١	١
١٤	١	١	١	١	١
١٥	١	١	١	١	١
١٦	١	١	١	١	١
١٧	١	١	١	١	١
١٨	١	١	١	١	١
١٩	١	١	١	١	١
٢٠	١	١	١	١	١
٢١	١	١	١	١	١
٢٢	١	١	١	١	١
٢٣	١	١	١	١	١
٢٤	١	١	١	١	١
٢٥	١	١	١	١	١
٢٦	١	١	١	١	١
٢٧	١	١	١	١	١
٢٨	١	١	١	١	١
٢٩	١	١	١	١	١
٣٠	١	١	١	١	١
٣١	١	١	١	١	١
٣٢	١	١	١	١	١
٣٣	١	١	١	١	١
٣٤	١	١	١	١	١
٣٥	١	١	١	١	١
٣٦	١	١	١	١	١
٣٧	١	١	١	١	١
٣٨	١	١	١	١	١
٣٩	١	١	١	١	١
٤٠	١	١	١	١	١
٤١	١	١	١	١	١
٤٢	١	١	١	١	١
٤٣	١	١	١	١	١
٤٤	١	١	١	١	١
٤٥	١	١	١	١	١
٤٦	١	١	١	١	١
٤٧	١	١	١	١	١
٤٨	١	١	١	١	١
٤٩	١	١	١	١	١
٥٠	١	١	١	١	١
٥١	١	١	١	١	١
٥٢	١	١	١	١	١
٥٣	١	١	١	١	١
٥٤	١	١	١	١	١
٥٥	١	١	١	١	١
٥٦	١	١	١	١	١
٥٧	١	١	١	١	١
٥٨	١	١	١	١	١
٥٩	١	١	١	١	١
٦٠	١	١	١	١	١
٦١	١	١	١	١	١
٦٢	١	١	١	١	١
٦٣	١	١	١	١	١
٦٤	١	١	١	١	١
٦٥	١	١	١	١	١
٦٦	١	١	١	١	١
٦٧	١	١	١	١	١
٦٨	١	١	١	١	١
٦٩	١	١	١	١	١
٧٠	١	١	١	١	١
٧١	١	١	١	١	١
٧٢	١	١	١	١	١
٧٣	١	١	١	١	١
٧٤	١	١	١	١	١
٧٥	١	١	١	١	١
٧٦	١	١	١	١	١
٧٧	١	١	١	١	١
٧٨	١	١	١	١	١
٧٩	١	١	١	١	١
٨٠	١	١	١	١	١
٨١	١	١	١	١	١
٨٢	١	١	١	١	١
٨٣	١	١	١	١	١
٨٤	١	١	١	١	١
٨٥	١	١	١	١	١
٨٦	١	١	١	١	١
٨٧	١	١	١	١	١
٨٨	١	١	١	١	١
٨٩	١	١	١	١	١
٩٠	١	١	١	١	١
٩١	١	١	١	١	١
٩٢	١	١	١	١	١
٩٣	١	١	١	١	١
٩٤	١	١	١	١	١
٩٥	١	١	١	١	١
٩٦	١	١	١	١	١
٩٧	١	١	١	١	١
٩٨	١	١	١	١	١
٩٩	١	١	١	١	١
١٠٠	١	١	١	١	١

$$1A_2^4 = \frac{12}{1792} \times 10000 = 67$$

الحبيدة ، العبدان العبدان (TAP)

المادة	عدد الكليات	المادة X عدد الكليات	مجموع المادة	مجموع المادة X عدد الكليات	المادة
س	ع	س X ع	س ²	س ¹ X ع	المجموع
1	116	116	1	116	197 = 197
2	16	32	4	32	197 = 197
3	1	3	1	3	197 = 197
4	1	4	1	4	197 = 197
المجموع	-	151 = 151	-	197 = 197	197 = 197

المجموع - ١٥١ = ٢٠ - ١٩٧ = ٤ الفرق + ١٦

$$V_{27} = \frac{19}{228.1} \times 1000 = 8.3$$

قصيدة: عمار لما عراقي، (٢٩)

العدد	عدد		العدد		العدد
	العدد	عدد الكلمات	العدد	عدد الكلمات	
١	٤٧	١	٤٧	١	١
٢	٥	٤	١٠	٢٠	١٠

المجموع = ٥٧ - ١٠ = ٤٧ - ١٠ = ٣٧

المصرع - ج ١ = ٥٧ - - ج ٢ = ٦٧ - ج ٣ = ١٠

$$F_{\text{FA}} = \frac{1}{F_{\text{FA}}} \times 1000 = 2$$

$\Psi = A$

جدول (٢٦)
قائمة أصوات من الغيب (١٩)

العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات
ع	ع	ع	ع	ع	ع
١	٩٠	١	٩٠	٩٠	٩٠
٢	١٢	٤	١٢	١٢	١٢
٣	٩	٩	٩	٩	٩
٥	٥	٥	٥	٥	٥
المجموع	١١٦	١١٦	١١٦	١١٦	١١٦

$$116 = \frac{37,2}{13656} \times 10000$$

جدول (٢٧)
قائمة إلى المشككين (١٠٠)

العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات
ع	ع	ع	ع	ع	ع
١	٢٢٦	١	٢٢٦	٢٢٦	٢٢٦
٢	٢٦	٤	٢٦	٢٦	٢٦
٣	٩	٩	٩	٩	٩
٨	٨	٨	٨	٨	٨
١٩	١٩	١٩	١٩	١٩	١٩
المجموع	٣٢٢	٣٢٢	٣٢٢	٣٢٢	٣٢٢

$$322 = \frac{86}{101329} \times 10000$$

جدول (٢٨)
قائمة لمحبة وعرفان (١٠١)

العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات
ع	ع	ع	ع	ع	ع
١	٨٩	١	٨٩	٨٩	٨٩
٢	٩	٤	٩	٩	٩
٣	٢	٩	٢	٢	٢
٧	٧	٧	٧	٧	٧
المجموع	١١٤	١١٤	١١٤	١١٤	١١٤

$$114 = \frac{78}{60} \times 10000$$

جدول (٢٩)
قائمة حنين المذكرات (١٠٢)

العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات
ع	ع	ع	ع	ع	ع
١	٨٧	١	٨٧	٨٧	٨٧
٢	١١	٤	١١	١١	١١
٣	٣	٩	٣	٣	٣
٤	٣	١١	٣	٣	٣
٦	٦	٣٦	٦	٦	٦
المجموع	١٣٦	١٣٦	١٣٦	١٣٦	١٣٦

$$136 = \frac{57,3}{18496} \times 10000$$

جدول (٣٠)
قائمة وعواظ (١٠٣)

العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات
ع	ع	ع	ع	ع	ع
١	١١٧	١	١١٧	١١٧	١١٧
٢	١٥	٤	١٥	١٥	١٥
٣	٣	٩	٣	٣	٣
٤	٧	٨	٧	٧	٧
٥	٧	٢٥	٧	٧	٧
١٣	١٣	١٦٩	١٣	١٣	١٣
المجموع	١٨٧	١٨٧	١٨٧	١٨٧	١٨٧

$$187 = \frac{76,6}{36969} \times 10000$$

تلكم هي المعطيات التي أسفر عنها تطبيق معادلة بوب على القصائد المختارة ، ولنبحث الآن فيما عسى أن تشير إليه هذه المعطيات بمواقف تدل عليه من دلالات ، وذلكم هو موضوع لفقره التالية

٥ - تحليل النتائج

هل يمكن أن تكون هذه النوعيات الثلاث من القصائد صادرة عن شاعر واحد؟ - ذلك هو السؤال الذي طرحناه في مقدمة بحث عن الماتب والنسوب من شعر شوقي ، وجعلنا غاية الدراسة أن نصل في أمره إلى جواب . وبحاول باستقراء نتائج القياس التي خرجنا بها في الفقرة السابقة أن نتعرف إلى الكمية التي يمكن أن تغيد بها من الدراسة الإحصائية الأسلوبية لحل بعض المفصلات الناشئة عن انحلاط الأنساب في الأحوال الأدبية خاصة وفي النصوص المكتوبة عامة .

ولاشك أن مناط الحكم بصحة النسب أو ضاده في هذه القضية بما هو مدى ما نستكشفه بوسائلنا المنهجية من تشابه أو تباين في الخصائص الأسلوبية بين النماذج للنسوة والنماذج الصحيحة النسب . وهذا المعيار هو الذي يسمى بحكمه سواء صدر الباحث في حكمه عن ذوق ذاتي أو معيار موضوعي . وفي هذه الفقرة من البحث سمّالغ النقاط الآتية على الترتيب

أولاً - دلالة المدى

ثانياً - دلالة القيمة المتوسطة

ثالثاً - تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة

رابعاً - تحقيق نسبة القصائد الروحية

خامساً - مشكلة لداخل الخصائص الأسلوبية بين المؤلفين .

ولبدأ بالنقطة الأولى

أولاً - دلالة المدى

مع إحصائنا بالمدى range الفرق بين أكبر رقم وأصغر رقم سجلها مقياس يوب في كل مجموعة من المجموعات الثلاث وينصح من الجدول (٣١) - الذي ضمناه المعلومات الخاصة بالفروق المدى - أن حساب المدى يؤكد وجود فروق واضحة ما بين الشعر الثابت والشعر المنسوب بوعيه . وهذه إشارة ظاهرة للدلالة على وجود تمايز واضح بينها من حيث خاصية تكرارية المقدرات التي هي - كما ذكرنا - من أول الخصائص الأسلوبية على شخص للشعر .

جدول رقم (٣١)

فروق المدى

الرقم الأكبر الرقم الأصغر المدى

الشوقيات الثابتة	٣٧,٣	٢٣,٨	١٣,٥
الشوقيات المجهولة	١٦,٨	١٠,٣	٣٦,٥
القصائد الروحية	٧٦,٦	٢٢,١	٥٤,٥

وهذا التمايز والاختلاف بين الشعر الثابت والشعر المنسوب بوعيه - وإن كان هو الطابع العام للعلاقة بينهما - يختلف اختلافاً كمياً واضحاً بين الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية ، فكل حين يصل الفرق بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية (٤١) تجده لا يتجاوز مع الشوقيات المجهولة (٢٣)

ومن الطبيعي أن يستتبع من هذا أن درجة الانحراف في الشوقيات المجهولة من النمط الذي يمثل الشعر الثابت ضئيلة نسبياً إذا ما قاست بدرجة الانحراف بين وبين القصائد الروحية .

وهذان البحثان على جانب من الأهمية كبير ، ذلك أن دلالة قياس الخصائص الأسلوبية من أبرز الظواهر المحددة للصفة الأسلوبية . كما أن عكس هذه القضية صحيح أيضاً ، إذ يرتبط أنماط المدى بمجموعة الأسلوب وانعدام التمايز وضعف الدلالة على مؤلفه

ويشأ عن المقولة السابقة فرضية أخرى نعتقد صوابها ، وهي أن اتساع المدى يجعل احتمال تعدد مصادر النصوص (أي مؤلفيها) كبيراً ، كما أن ضيق المدى شاهد قوي على رجحان احتمال وحدة المصدر . وفي ضوء ذلك يمكننا أن نقدر ضيق المدى في الشوقيات الثابتة ، واتساعه إلى حد ما في الشوقيات المجهولة ، وبلغ هذا الاتساع أقصى ما وصل إليه في القصائد الروحية .

إن دلالة المدى تقول في وضوح : إنه في مقابل المؤلف الواحد في الشعر الثابت يوجد مؤلفون متعددون بدرجات متفاوتة في الشعر المنسوب .

ثانياً : دلالة القيمة المتوسطة

لننظر إلى المسألة من زاوية أخرى مستخدمين مقياس المتوسط الحسابي الذي يمكن إيجاد قيمته بجمع القيم الخاصة بكل مجموعة من المجموعات الثلاث ، ونقسمها على ٩ وهو عدد القصائد في كل مجموعة .

وحساب متوسط قيمة (ك) في الشوقيات الثابتة وجدنا أن نتائجها ٢٣ و ٢٩ (ودلك بقسمة ٢٣٦,١ على ٩) وفي الشوقيات المجهولة ٢٨ و ٩٧ (وهو خارج قسمة ٢٩٠,٨ على ٩) . أي أن الفرق بين القيم في القصائد الروحية فاصل القيمة إلى ٤٢,٧٨ . أي أن الفرق بين قيمة (ك) في الثابتة والمجهولة لا يتجاوز ٢٦,٠٠ وفي الشوقيات الثابتة والروحيات ١٣,٥٥ . وهو فارق من الظهور بحيث لا يمكن تجاهله . وهذه النتيجة تؤكد مرة أخرى ما سبق أن توصلنا إليه بحساب المدى من كوجود شبه قوي بين الشوقيات الثابتة والمجهولة وتمايز واضح بين كليهما من جهة والقصائد الروحية من جهة أخرى

ثالثاً - تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة

يشير حساب المدى وحساب القيمة المتوسطة إلى تعدد المؤلفين في الشوقيات المجهولة وإن تكن نسبتهم أقل بكثير من ثلث التي نسبها صفاً نتائج القياس في القصائد الروحية . وسنحاول الآن أن نحقق الشوقيات المجهولة عن قرب لتحقيق نسبة القصائد في ضوء الدليل الإحصائي .

إذا أخذنا قيمة المدى في الشوقيات الثابتة حداً معيارياً لقياس فيتصح لنا أن قصائد الشوقيات المجهولة النسخ يمكن تصنيفها بهذا الاعتبار إلى ثلاثة أصرب

الأول : قصائد تقع من حيث قيمة (ك) خلال المدى المعياري وعددها خمس

الثاني : قصائد تقع قيمة (ك) منها دون المدى المعياري وعددها ثلاث .

الثالث : قصيدة واحدة تتجاوز قيمة (ك) فيها المدى المعياري وستفصل حديثاً هنا على القصائد التي تجاوزت المدى المعياري أو وقعت دونه ، فهذه هي القصائد التي يرشحها الدليل الإحصائي لأن يكون أحق بالثبات في صحة انتسابها إلى شعر شوقي

والقصائد الثلاث التي لم تصل قيمة (ك) فيها إلى الحد المعياري الأدنى هي «رواية فاشودة» وكانت بتوقيع «شرم برم» و«عام الكعب» بتوقيع (ش) وهما العبدان السعيدان وهي عمل من أي نوع .

فأما «رواية فاشودة» فقد سبها الدكتور صبرى إلى شوق في محته الذي ألقاه في (مهرجان أحمد شوقي) بمناسبة ذكره السادسة والعشرين ، وذلك لأن أسلوب أمير الشعر يتم عليه^(٥٤) . ثم شرع في الشوقيات بمهولة بقلا عن المؤيد^(٥٥) وجاء في تمهيد المؤيد بالقصيدة قوله : «جاءتنا هذه الرواية البديعة من أحد الظرفاء» . واستدل الدكتور صبرى في الحاشية لصحة نسبة القصيدة بما جاء في الجزء العاشر من مجلة الجامعة (عدد يناير ونصف فبراير ١٩٥٩) : «إذ نسبت القصيدة إلى «شاعر النيل» كما جاء في التمهيد لما فون امهر . ولم يسم الناظم لأن لقب شاعر النيل يتم عليه»^(٥٦) .

وعن نسبته نسبة هذه القصيدة إلى شوقي اعتمادا على الدليل الإحصائي (إذ قيمة ك لم تتجاوز فيها ١٠٠٣ وهي قيمة تخصص بشكل ظاهر من قيمة الحد المعياري الأدنى) ، ولأن لقب «شاعر النيل» تناهه أكثر من شاعر فهو ليس قطعي الدلالة على أحمد شوقي ، وكذلك لأن توقيع «شرم برم» توقيع فريد في الشوقيات المجهولة لم يتكرر في نثر من القصائد الأخرى المنسوبة لشوقي بعكس التوقيعات الأخرى . ويلاحظ أيضا أن الدكتور صبرى لم يوثق رأيه في نسبة القصيدة بشهادة الرجال كتابه في مواطن أخرى كثيرة .

وأما قصيدة «عام الكعب»^(٥٧) فقد نشرتها جريدة الطاهر مع عبارة نقول «وردت إلينا هذه القصيدة مع بريد الخارج» . ويستدل الدكتور صبرى أن القصيدة لشوقي مستدلا بأنه كان من عادات السفر إلى الخارج في صيف كل عام . وبأن «الظاهر» نشرت له قصائد كثيرة بإمضاء (ش) ويذكر الحق أن «الأستاذ طاهر حتى يعارض في نسبتها لشوقي» ولكن الأستاذ الجليل يقول لنا نقلا عن الأستاذ عباس الجليل إنها لشوقي . ويقول إنه سأل شوقي عن ذلك فأكد أن القصيدة له ، «لظمت جبهة حول كل خطيب»^(٥٨) .

ومن الصعب أن ننسب القصيدة عن شوقي بطبيعة الحال مع وجود مثل هذه السند الذي يوثقه المحقق بقوله «لظمت جبهة حول كل خطيب» ، وذلك على الرغم من أن قيمة (ك) بلغت فيها (١٨٠٩) ببارق بينها وبين الحد المعياري الأدنى للمدى (٦٠٩) . غير أننا نلاحظ مع ذلك أن وجود هذا الفارق الموضوعي في قيمة (ك) بين القصيدة والحد المعياري الأدنى قد صاحبه في الحكم الشوقي تردد واضح في نسبتها إلى الشاعر من جانب المحقق ، وإنكار تام لهذه النسبة من جانب الأستاذ طاهر حتى «وقد كان من أصدقائه المقربين ومن أعرفهم بنصره المجهول» . ويسجل المحقق ملاحظة أخرى عن القصيدة ذات قيمة في سبها ، وذلك قوله «وبأن كانت مقبلة في بعض أجزائها»^(٥٩) . وبمعنى ذلك كله - في رأينا - أنه حتى إذا صحت نسبة القصيدة إلى شوقي فقد اشتملت في حسانتها الأسلوبية على أمور أنكراها النقاد حين ورنوها بميزان النوق الخبير ،

وليس لذلك إلا دلالة واحدة هي أن شوقي في هذه القصيدة لم يكن شوقيا .

وأما آخر هذه القصائد الثلاث فهي قصيدة «العبدان السعيدان» ، ونلاحظ أن الفارق بين قيمة (ك) فيها (وهي ٢٠٠٣) وبين الحد المعياري الأدنى (وهو ٢٣٨٨) ضئيل جدا (٣٥) وهو فارق يمكن تجاهله ولا يمنع من نسبة القصيدة إلى الشاعر .

وقعت لدينا القصيدة الوحيدة التي تجاوزت في قيمة (ك) الحد المعياري الأعلى بفارق واضح (وهو ٩٠٥) . وهذه القصيدة بشرها اللواء^(٦٠) . بعنوان «عيد الخليفة» ونسبها «لشاعر حكيم من أكبر شعراء العصر في مصر»^(٦١) . ولم يذكر الدكتور صبرى من الأدلة المرحجة نسبتها إلى شوقي إلا قوله : «ويلاحظ أن معظم قصائد شوقي ل الخليفة كانت دفاعا عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوربي الذي كان يعرض دول البلقان التابعة لتركيا على الثورة والانفصال . وأنها كانت غفلا من الإغضاء»^(٦٢) .

وعن نسبته نسبة القصيدة إلى شوقي لأمر :

أولها : أن مذكره المحقق ليس أكثر من قرينة ضعيفة لا ترق إلى مرتبة الدليل .

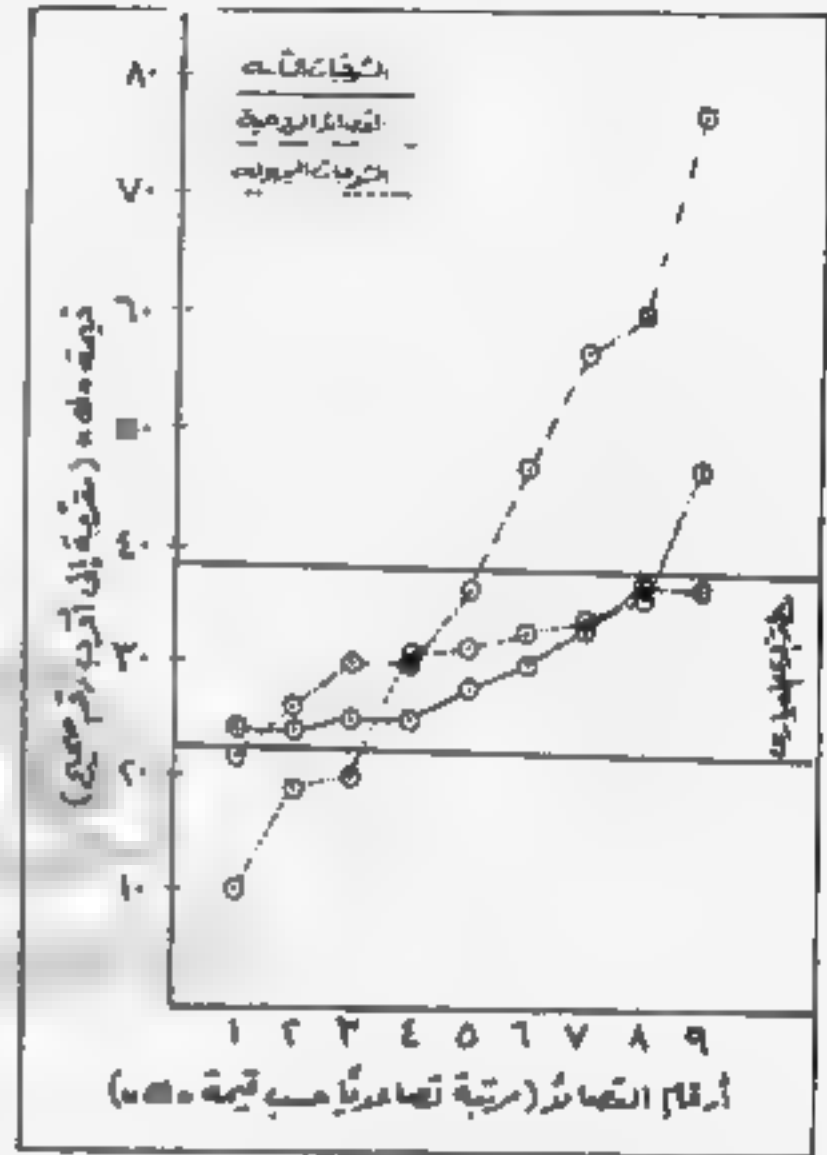
وثانيها : أن شوقي لم يكن الشاعر الوحيد من أبناء جيله الذي كان عثافي الهوى ، والدواعي التي دعت إلى أعمال إضائه ربما تدهور غيره كذلك .

وثالثها : أن قيمة (ك) في القصيدة بلغت (٤٦٨) . وهي قيمة ضريبة كل الغرابة على الشوقيات الثابتة والمهولة على السوء . ويشهد لذلك أن الفارق الذي يفصلها - في حساب قيمة ك - عن القصيدة الواقعة بعدها مباشرة في الترتيب التنازلي هو (١١٠١) ، فكأنها تقع وحيدة في الترتيب . ومن هذا يظهر أن القصيدة من حيث قيمة ك فيها تبدو شادة عن سائر الشوقيات الثابتة والمهولة .

رابعها : أن ثمة قصائد أخرى في الشوقيات الثابتة والمهولة تعالج موضوع مدح الخليفة والدفاع عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوربي والتعنن بأعقاد بني عثمان . وإذا رجعنا بالموازنة إلى قيمة ك في هذه القصائد فسجدها في قصيدة «نحية للنزلة» (٣٠٠٣) . وفي قصيدة «الأنفلس الجديدة» (٣٣٢٢) . وفي قصيدة «بنيمة التيجان» (٣٣٠٥) . والقصيدتان الأوليان من الثوابت ، والثالثة من المجهولات . وواضح أن جميع هذه القصائد تتقارب فيها قيمة ك تقاربا شديدا ، إذ الفرق بين أقل قيمة فيها وأعلى قيمة لا يتجاوز (٣٢٢) ، على حين يبدو الفرق بين أقل قيمة (ك) في القصائد (وهي ٣٠٠٣) ، و«قصيدة «عيد الخليفة» المنسوبة إلى شوقي (٢٦٠٥) . وهذا الدليل يقوى من جديد نسبة الشوقية الموهوبة «بنيمة التيجان» إلى الشاعر ، ويضعف القول بنسبة قصيدة «عيد الخليفة» إليه .

وموجز الرأي في القصائد الثلاث التي وقعت فيها قيمة (ك) دون الحد المعياري الأدنى للمدى - (انظر الرسم البياني (١) - هو ما قبل

اليه من بن نسبة «رواية فاشودة» عن شوقي وإثبات نسبة «المجيدان» إليه . أما قصيدة «عام الكعبة» فلا سمح بها للشاعر وإن كنا نسجل ابتكار بعض العاريين بشعره لصحة نسبها . ونفرد ذلك ما سمحه المقياس من بعد بنى بها وبين الحد المعيارى الأدنى للمدى في ثوابت شوقي . أما قصيدة «عيد الخليفة» فتؤكد أنها لاصلة لها بشعر شوقي الثابت النسبة إليه .



رسم رقم (١)

رابعاً : تحقيق نسبة القصائد الروحية إلى شوقي

تتصاف الأدلة الإحصائية من حساب للمدى إلى حساب المتوسط على ترجيح القول بتعدد مصادر هذه القصائد الروحية على ما سبق بيانه . وذلك لما بين الشعر الثابت النسبة وهذا الشعر المنحول من فروق كبيرة من حيث حساب الخاصية (ك) طبقاً لمعادلة بول . ونحن نؤسس على هذه الحقيقة قولنا باستبعاد أن يكون صاحب الشوقيات ثابتاً هو نفسه مصنف هذه القصائد . أما ظاهرة الوساطة الروحية والإلهام فتعترف بصغرنا عن أن نلدى فيها رأياً . ونعزو بالله أن نكون من الذين يكذبون «بما لم يجعلوا بعلمه ولما يأتيهم تأويله» . وقصاراتنا صدد هذا أن نثبت ما توصلنا إليه بإعمال المعايير الإحصائية الموضوعية . وعن أساس من ذلك نرى أن وصف القصائد الروحية بأنها نفس الطامع والأسلوب واللغة والبناء الفني ونفس الشاعرية والطريقة بحث يكاد التقارى يتمثل شوقي واقفاً بلقى الشعر . وهو

الوصف الذى جاء على لسان الدكتور رموف جيد . لا يتفق مع ما أنتجه الفحص الموضوعى للنصوص . ومن آيات ذلك أننا وجدنا المرة الفاصلة بين الشوقيات المجهولة والشوقيات الثابتة لا تكاد تقاس إلى الفروق الإحصائية الكبيرة بين الشوقيات الثابتة وتلك القصائد الروحية . وهى فروق ظاهرة الدلالة على اختلاف المصادر بين عشرين العريين من الشعر

وبريد هنا أن يريد الأمر إيضاحاً باختارنا لطبيعة مقياس بول ومدى قدرته على أن يكون أداة علمية لشخيص الأساليب كما يستعمل الترمومتر في قياس درجات الحرارة . وسيلتنا إلى ذلك أن نضع مجموعة من الموارد على محاور ثلاثة هى

- (أ) التشابه (أو الاختلاف) في الموضوع .
- (ب) التشابه (أو الاختلاف) في الشكل .
- (ج) التشابه (أو الاختلاف) في قيمة «هـ» .

لاحظنا أن المدى في الشوقيات الثابتة لا يتجاوز في القصائد التسع (١٣ر٥) . وذلك مع تعدد الموضوعات التي عالها بين موضوعات تاريخية وقلمية وإسلامية ووطنية وعزلية ووصفية . ويبرز في هذا المقام قصيدة زحلة وفيها أبياته المشهورة

باجلولة الوادى طربت وعادى مهابه الأحلام من ذكراك
مفت في الذكرى هوائك وفي الذكرى والذكريات صدى النسي الحاكى
ولقد صيرت على الرياض برودة هسناه كنت حبالها ألقاك
صعكت إلى وجوهها وعيوبها وضمت في ألباسها زبالك

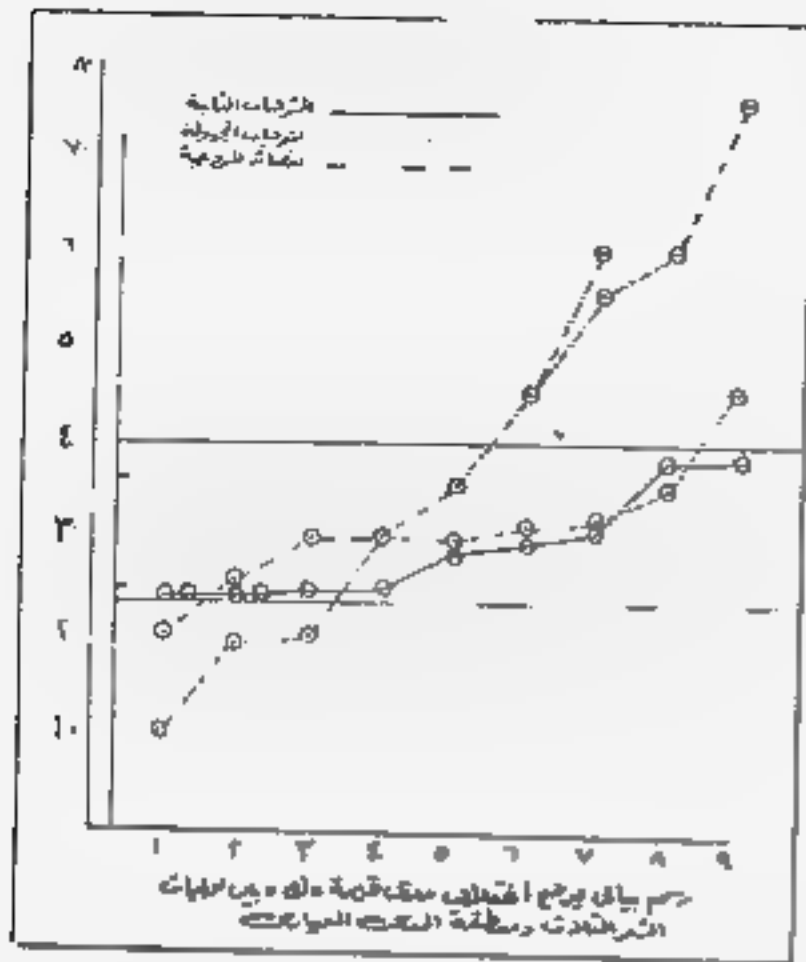
ففي هذه القصيدة بلغت قيمة «هـ» (٣٧ر٣) . وقد يشير السعشة أن نجد قصيدة أخرى لشوقي هى «الحرية الحمراء» . وفيها تصل قيمة «هـ» إلى (٣٧ر١) . أى أن بينها وبين القصيدة الأولى تطابق شبه تام في قيمة (ك) . في مطلع هذه القصيدة بقول شوقي

في مهرجان الحق أو يوم الدم صهج من الشهداء لم تكلم
ببدر على هامود نور همتها كدم الحبيب على هلال همم

ومرد السعشة إلى تطابق القصيدتين في قيمة (ك) واختلافها فيما في الموضوع والجو . وهذه الخبطة تبين صفة هامة في المقياس الذى أعملناه هى أن الخاصية التي يقيسها ترتبط بالمؤلف لا بالعاطفة أو الموضوع . ويقال مثل ذلك في الموازنة بين قصيدة الشاعر في مؤتمر مبايعة بالإمارة (٢٣ر٨) . وذكرى كارتارغون (٢١) وشهيد الحق (٢٤ر٥) وقصيدة المؤتمر (٢٥) .

وتفردنا الموازنة بين الشوقيات المجهولة والثابتة إلى عدد من الملاحظات الهامة نجملها فيما يلي :

- ١ - إن ثمة قصائد في الشوقيات الثابتة والمجهولة تنتم بالتشابه في الموضوع والتباعد في الشكل قد حفتت تقارباً واسعاً في قيمة «هـ» ومثال ذلك ملبق أن أشرنا إليه من تقارب قيمة «هـ» في



رسم رقم (٢)

وهكذا يتضح - وبالنظر المبررة إلى الرسم البياني (٢) -
التفاوت الواضح في الخواص بين الشوقيات الثابتة والمتغيرة
الروحية كما يتضح في الوقت نفسه مدى حساسية المقياس
وقدرته على التمييز.

محاسن ظاهرة التداخل في قيمة هذه بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية

يتضح من الجدول السابق ومن الرسم البياني أن قيمة هذه في
عدد من القصائد الروحية تقع داخل حدود المدى المعياري . وهذه
القصائد هي : قصيدة «الذكرى السادسة والعشرين» (٢٢١) و
«ذكريات» (٢٦١) و «مأساة الطفلة العنصرية» (٢٩٧) و
«وصوت من الغيب» (٣٧٢) . وقد تميز هذه القصائد عند بعض
القراء مشكلة في نسبتها إلى شوق مادامت قد رخصنا بتحكيم مقياس
بول لاختبار صحة هذه النسبة . وهنا لابد من تأكيد أمور

أولها : أن الذين يؤكدون نسبة هذه القصائد إلى شوق لم يقتصروا
لقصيدة أو مجموعة من القصائد بالنسبة ومن ثم نسبوها إليه جميعا
وعلى ذلك كان إبطال نسبة بعضها بالدليل الإحصائي مرجحا قويا
لإبطال نسبتها كلها ، إذ ليس الأمر في القصائد الروحية مقاربا
ولاشيا بالأمر في الشوقيات المجهولة التي اعتمد عليها محققها على
القرائن والملابسات وشهادة الرجال في القول بالنسبة . مما يجبر معه
الحكم بصحة النسبة أو فسادها على بعض القصائد دون بعض

ثانيها : أن ما يخص به القصائد الروحية من اتساع كبير في المدى
هو للشوق أساسا عن وقوع بعضها داخل حدود المدى المعياري .
ثالثها : أن الاتساع الكبير في مدى قيمة هذه هو الأساس الذي

الشوقيتين الثابتين «نحية للترك» (٣٠٣) و«الأندلس الجديدة»
(٣٣٢) . وفي الشوقية المجهولة «بيتة التيجان» (٣٣٥) .
٢ - إن من الشوقيات المجهولة قصائد عاجت عوز ١ واحد
واختلعت مع ذلك قيمة هذه فيها اختلافا ظاهرا ، ومثال ذلك
«رواية ماثودة» (١٠٣) و«حكاية السودان» (٣٥٧) .

وهذا دليل جديد في رتبنا على اختلاف المصدر بين القصيدتين
نصبه إلى الدليل الأول وهو وقوع القصيدة الأولى دون الحد
المعياري الأدنى للمدى بمارق كبير .

٣ - إن الشوقيات الثلاث المجهولة التي هجأها الشاعر الزعيم أحمد
مراي تقدم كـ مثلا واصحا على دقة المقياس وحساسيته . إن
هذه القصائد الثلاث تختلف بعضها عن بعض في جوانب
شكلية كثيرة ، فمن حيث الوزن نجد إحداهما من البسيط
والأخرى من الوافر . وأما من حيث الطول فتعبد (عادلها
مراي) تتألف من ١٨ بيتا و ١٦٦ كلمة ، وقصيدة (مراي
ومناجى) تتألف من ٤٥٦ كلمة وعدة أبياتها ٤٦ بيتا ، وقصيدة
(صوت العظام) من ٨٠٨ كلمة وعدة أبياتها ٩٠ بيتا .

وإذا وضعنا بإزاء هذا الاختلاف ما سبقت قيمة هذه في
القصائد الثلاث وجدناها على الترتيب (٣٠٨) و (٣١٥) و (٣٣١)
وهي نسب متقاربة إلى أبعد حد .

أما حين نصل بالموازنة إلى القصائد الروحية فنسجد بملاحظات
دات غناء كبير في تحديد موقف هذه القصائد من جهة وفي الأمانة
من طبيعة مقياس بول من جهة أخرى . وهذه هي :

١ - تتفاوت قيمة هذه تفاوتا واضحا بين قصائد ذات حظ كبير من
التجانس الموضوعي . ومن أمثلة ذلك قصيدة «الذكرى
السادسة والعشرين» (٢٢١) وقصيدة «نحية وهران» (١٠٣)
وعن كلا القصيدتين يقول الدكتور رموف عبيد إنها قبلت في
اناسبة نفسها . ومع ذلك بلغ الفرق بينها (٣٧٩) أي
ما يقارب ثلاثة أمثال المدى في جميع الشوقيات الثابتة . ومن
أصعب الصعب مع وجود هذا الدليل الإحصائي نسبة
القصيدتين إلى مصدر واحد . وتوجد أمثلة أخرى كثيرة للظاهرة
نفسها . منها في العيانت التي درستنا : «ذكريات» (٢٦١)
و«حين الذكريات» (٥٧٣) و«عواطف» (٧٦٦) .

٢ - في قصيدتين إحداهما ثابتة والأخرى روحية جاءت على وزن
«زورى» واحد هما : «ذكرى كارقارون» و«إلى التشككين» .
ونلاحظ أن الدكتور عبيد أورد القصيدة الثانية على أنها
معارضة للأولى ، وأن شوق قد عدل فيها عن رأيه في علم الروح
والمشتغلين به . ومع ذلك سجلت قيمة هذه في القصيدة الأولى
(٢٤) وفي الثانية (٤٦٦) بمارق يصل إلى (٢٢٦) . وهو
فارق لا يمكن التماهي عنه

حكما مقتضاها بتعدد مؤلف القصائد الروحية مما يتيح الفرصة لتداخل الخصائص الأسلوبية في كثير من الأحيان

رابعها . أن وقوع هذا التداخل في الخواص الأسلوبية عند بعض المؤلفين أمر وارد . ولقد أوضحنا في دراسة سابقة أن أسلوب النكائب أو الشاعر لا يمكن تمييزه بالطرق الإحصائية على نحو متكامل إلا باستخدام طقم متعدد من المقاييس يمكن به قياس عدد كبير من الخواص الأسلوبية . وذكرنا أيضا أن من التوقع عند الموازنة

على سبيل المثال - أن تتفاطم خطوط توزيع الخواص الأسلوبية هل نحو غير منتظم ، فقد يتفق الأسلوبان (أ) و (ب) في خاصية مختلفتان فيما عن الأسلوب (ج) على حين يثبت استخدام مقياس آخر لخاصية أخرى التشابه بين (أ) و (ج) دون (ب) من ثم يتم التمييز والتمييز بين الأساليب على أساس اعتماد أكبر مجموعة ممكنة من الخواص بتميزها بأسلوب من أسلوب مع وجود الفرصة للتشابه بين هذا الأسلوب أو ذلك في خاصية أو أكثر^(١) لذلك لابد من اللجوء إلى مقياس آخر (أو عدة مقاييس أحيانا) عند حدوث التداخل بين الأسلوبين في نتائج المقياس الأول . ومثل هذه الطريقة يمكن فحص التداخل كما يمكن أيضا أن تختبر النتائج التي أدت إليها هذه المقاييس بمنجعة . ولتحقيق هذه الغاية ينبغي استخدام مقاييس مختلفة لإيجاد عدد من الميزات الأساسية من بينها .

- ١ - فحص القصائد التي تقع فيها قيمة «ك» خارج المدى المعياري
- ٢ - فحص القصائد المتداخلة من التوجيهات الثلاث .
- ٣ - تحديد القصائد المشكوك في نسبتها بناء على نتائج القياس
- ٤ - فحص عينات كافية من الأشعار الثابتة النسبة إلى الشعراء الآخرين من جيل الشاعر أو طيفته ، أولئك الذين قد ترشحهم بعض الفروض لأن يكونوا معاصرا للشعر غير المنسوب وإجراء الموازنات الضرورية التي يمكن على أساسها إقامة حكم موضوعي في القضية .

ولاشك أن مثل هذا العمل حدير بأن يكون موصرا لرسائل جامعة حادة

ولمنا يمثل هذا تناول الموضوعي للغة المصوص نستطيع أن نستغل دراسة النص الأدبي من عشرين عظيمي ، فأما أولها فخطر المعالجة النقدية التي يرسل البعض من أصحابها القول بلا حدود وأسرار . غارقا في التعميم والدائبة . لا يجشم نفسه عناء تحديد مصطلح أو ضبط منج . وأما ثانيها فخطر مجموعة من اللغويين أرادوا أن يتجاوزوا عيوب تلك المعالجة النقدية فوفروا دون ما يتطلبه مسج الدرس اللغوي من علمية المسج واصباط الوسائل ، ولم يعمهوا من استخدام الإحصاء إلا مجرد المد الحساني فأضاعوا جهود طائفة فيما لا نفع فيه ولا جدوى منه .

أولا : المصادر

- ١ - الشرفيات ج ١ . ٢ طبعة المكتبة التجارية الكبرى بدون تاريخ
- ٢ - الشوقيات المجهولة في جزئين جمعها وحققها مع الدراسة ولعلبق الدكتور محمد صبرى
- ٣ - د. زروق محمد الإنسان روح لاجسد طبعة ثانية ١٩٧١
- ٤ - د. زروق محمد (ناش) عروس مصر

ثانيا المراجع

- ١ - أحمد الخوق
- ٢ - وطنية شرق . دار هبة مصر بدون تاريخ ط ٣
- ٣ - د. محمد معلوم
- ٤ - لاسلوب . دراسة لغوية إحصائية . دار البحوث العلمية نكوبت . ١٩٨٠
- ٥ - قياس لخاصة تنوع المفردات في الأسلوب - دراسة تطبيقية تتادج من كتابات المفاد والرافعي وطه حسي . مجلة كلية

- ١ - الآداب - جامعة الملك عبد العزيز . المجلد الأول . ١٤٩ - ١٧٠
- ٢ - محمد صبرى
- ٣ - التاريخيات والوطنيات في شعر شوق . مهرجان شوق اهلس الأمل للفنون والآداب . القاهرة .
- ٤ - Denett P
- ٥ - The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and As You Like It in Statistics and Stylistics, ed. by Dolch and Hu, 1969
- ٦ - Enkvist N. E
- ٧ - Linguistic Stylistics, Mouton, 1971
- ٨ - Valak. P
- ٩ - «Metodi ustanovljenja Sponorno odnosa u in Prague Studies in Mathematical Linguistics, 3, 1977
- ١٠ - Yule G. U
- ١١ - «Statistical Study of Literary Vocabulary» Cambridge University Press, 1944

المراجع :

- (١) . انظر لبيان مفهوم النمط والاختلاف كتابي «الأسلوب» : دراسة لغوية إحصائية . الكويت ، دار البحوث العلمية . ١٩٨٠ ، ص ٢٧ - ٢٨
- (٢) . انظر المرحع السابق الفصل الثالث بعنوان «الإحصاء ودراسة الأسلوب» ص ٢٧ - ٢٨
- (٣) . انظر N. E. Enkvist, «Linguistic Stylistics», Munksg. 1973, p. 129
- (٤) . د. محمد صبري ، الشروحات المبهمة ١ / ١
- (٥) . السابق ٣ / ١
- (٦) . الشروحات المبهمة ١ / ١
- (٧) . لغة إشارات إلى طبيعة تلك من الكتاب ولكن لم ينبأ لنا الاطلاع إلا على الطبع الثانية
- (٨) . دكتور عبد الإلهاد روح لاجل ص ٢٦ / ٢٦
- (٩) . صدر الكتاب عن دار الفكر العربي . ١٩٧٦
- (١٠) . مقدمة عروس فرعون ٣٦ - ٢٧
- (١١) . السابق ٣٧
- (١٢) . انظر في الباب الرابع من كتاب «عروس فرعون» تقارير كل من الدكتور إبراهيم أنيس ، والدكتور أحمد الحول ، والأستاذ أحمد الشاذلي ، والدكتور بدوي طه ، والأستاذ علي نجدي ، والشيخ محمد زكريا البردي ، ومن القراء : عز الدين أنيسة وأحمد عبد المجيد فرهد والعروسي التركيل ومحمد طاهر شيلواوي ومحمد مصطفى الماشي أما تقرير الدكتور شوقي ضيف فقد كان مثالا جيدا لحس كنهات مناسبات القول بالمشابه بين القارئ من الإثراء بالوسيلة الموسومة .
- (١٣) . كانت مجموعة المقراء أميل إلى استخدام المصطلحات المحسنة ومحب الشيخ البردي مدعهم أما الإثراء المحفوظ فكان من نصيب القارئ الجامع في الأمر القالب
- (١٤) . عروس فرعون ٢٠١ - ٢٠٢
- (١٥) . السابق : ٢٠٢
- (١٦) . عروس فرعون . ٢٠٢
- (١٧) . أرنج الدكتور صبري لهذه الأجزاء وظروف إصدارها تأريخا ضائعا في مقدمة الشروحات المبهمة ١ / ٢٦ - ٢٩ طبع في بلد من بلاد
- (١٨) . الشروحات : طبعة المكتبة التجارية ١ / ١
- (١٩) . لم أتمكن من الرجوع إلى امتداد هذه الدورية وأظن أني في التقدير الذي لورده الدكتور وهوب عبد كحابة
- (٢٠) . انظر كتابي «الأسلوب» دراسة لغوية إحصائية . الكويت دار البحوث العلمية ١٩٨٠ ، ص ١١ - ٩٤ ، ٩٦ . وأما مقالتي بعنوان : «قياس خاصية تنوع القدرات في الأسلوب» مجلة كلية الآداب جامعة الكويت جلد الأول (ص ١٥٢ - ١٦٨)
- (٢١) . انظر ص ٣٠ - ٣٣ من كتابي «الأسلوب»
- (٢٢) . سبق أن درست قياس خاصية تنوع القدرات دراسة نظرية وتطبيقية باستخدام نماذج من كتابات العقاد والفاضل وطه حسي في بحث سبق الإشارة إليه .
- (٢٣) . انظر عرض لقياسي لغير أسلوب المؤلف في Enkvist, op. cit. pp 129 135
- وتنظر الروبي :
- P. Valak, «Metodi statističke spornog svjetostran», in Prague Studies in Mathematical Linguistics, 3, 1972, pp. 142-47
- (٢٤) . ربما يحتاج لنا تقديم شرح مفصل لهذه النظرية مع أمثلة تطبيقية أخرى في عمل قدم إن شاء الله
- (٢٥) . اعتدنا في عرض القياس على كتاب بول ، وأقننا كثيرا من إحصائيات بين وبينك وأقننا في تبسيط العرض ما أمكن ذلك
- P. Benett, «The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and As You Like It» in Statistics and Stylistics, ed. by Doizel Baily, p. 29.
- (٢٦) . ولقد رايه ما يسبه طبعه الطلق بالاسم الكليل وهو الذي يشترك في معناه أفراد كثيرة ككتاب وظم وريمة وسيدة الخ
- (٢٧) . انظر القصيدة :
- سرحنا بالربيع في ريمكة وسأنداره وطيبه وسانه
- (٢٨) . انظر القصيدة
- في ثلوث ما أمها ولي أنباه كل امرئ ومن يلقى كتابه
- (٢٩) . انظر القصيدة
- الأم لخلقت بيكم إلا ما وعدني الضياء الكبرى حلا
- (٣٠) . انظر القصيدة
- مرحرح على طرقي لبارك ليلتي سطره الأعلام والأرضاع
- (٣١) . انظر القصيدة
- حبا ما سرحت ط زبلا ودنيا لا يرد ط انشالا
- (٣٢) . انظر القصيدة
- محسنا ياله المالبس وحسناك يأنير الزمينة
- (٣٣) . انظر القصيدة
- يا أعت لندلس طلك سلام هوت الخلاله منك والإسلام
- (٣٤) . انظر القصيدة
- شبت أنلامي بقلب بك ولست من طرقي للراح شاكى
- (٣٥) . انظر القصيدة
- في مهرجان الخمر اديم طم مهج من الشهداء لم تكلم
- (٣٦) . انظر القصيدة
- شدة رويضة للسميرين آية
- (٣٧) . انظر القصيدة
- لل لستؤيد ما دعاه يلك التي صليت قنك
- (٣٨) . انظر القصيدة
- شكرتك في أهدائها الشهداء وزف بشتاك الأحياء
- (٣٩) . انظر القصيدة
- صنوا في القباب وفي الأياب اصبه كل شاكى يا صراي
- (٤٠) . انظر القصيدة
- أعلا وسهلا محابيا وماديا وسرحنا وسلا يا صراي
- (٤١) . انظر القصيدة
- عروى كيف لوبك لعلنا جمع على ملائك الامم
- (٤٢) . انظر القصيدة
- حلمك تم سلام الملبيا وماجك تم هلال المعز ميا
- (٤٣) . انظر القصيدة
- تأمل في الوجود وكى ليا وعم في العالمين نقل محط

الطلس الأعلى للفنون والآداب - القاهرة - ١٩٦٠ - ص ١٢٢
(٥٥) عدد ٨ نوفمبر ١٨٩٨ .

(٥٦) الشوقيات المجهولة : ١ / ١٣١ .

(٥٧) أطلق عالم الكتب على قضية الزوجية الشهيرة التي كان لها ضجة كبرى في الرأي العام سنة ١٩٠٤ - وهي خاصة بنسخ عقد زواج الشيخ علي يوسف من ابنة السيد عبد المطلب السادات لعدم الكفاءة في النسب . (التحرير)

(٥٨) الشوقيات المجهولة : ٢ / ٣٠

(٥٩) السابق

(٦٠) عدد ١ سبتمبر ١٩٠٣ .

(٦١) الشوقيات المجهولة : ١ / ٣٠٦

(٦٢) السابق

(٦٣) يرجع إلى الدكتور أحمد الحوق بإحدى الكشوف عن القصائد الثلاث . وقد استدل على نسبتها إلى شرق بما نسبته «الواء» من أوصاف على صاحبها مثل قولها «الشاعر من أذكى المشعراء على أذكىهم بلا نزاع» وقولها : «جاءت لرحمة أبلغ قصيدة» أو «أبلغ الملاء» ونسبتها من بعد لشرق الدكتور صبرى استدل لا بنسبة الأسلوب . انظر وطنية شرق . ط ٢ . القاهرة د . ت . ص ٩ - ٢١٥ - ٢٢٠ وما هو ذا القياس الإحصائي الموضوعي ثبت صحة النسب .

(٦٤) انظر بحثنا عن «قياس خاصة تنوع المفردات في الأسلوب» ص ١٦٧

(١٤) مطلع القصيدة
عشر للخلافة نرضاها ونرضيها
ومشيء السكك الكبرى ونحسب

(١٥) مطلع القصيدة
كبرت باسم الخالق المعبود
المج معج ثم طوبى المعبود

(١٦) مطلع القصيدة -
اب الزمان يمتنع الإقبال
منوثة بجمه فتنال

(١٧) مطلع القصيدة
يا عاذل السراء تم دون الفراق
تولم لك الأجاس صرا من علق

(١٨) مطلع القصيدة
مصر الأيب والمطوب لمدحها
والصف في من الصروف شديدا

(١٩) مطلع القصيدة
الروح يظهره الماد فجدى
يا مصر - عهلك - عجب ونسدى

(٢٠) مطلع القصيدة
نصت ومور القيب من أقطاب
والفتح أومر من عتاد قباب

(٢١) مطلع القصيدة
بروحى الحق عفا وأذكر
وطال الدماء وأطوى العير

(٢٢) مطلع القصيدة
مستأنرا بالذكريات موالها
أعيا شعوبا للوداع راعيا

(٢٣) مطلع القصيدة
مركب النوصان أنما خطر
ربسبح الحياة يحيى شينر

(٢٤) محمد صبرى القادحيات والوطيات في شعر شرقى مبرهان أحمد شرقى





أسستها أحمد سعيد إبراهيم ١٩٦٨

بسم الله الرحمن الرحيم

دار نهضة الفنون للطباعة والنشر

محمد ومحمدى إبراهيم وشركاهم

تقدم لقرائها مختارات من فنون المسرح

— فن الكاتب المسرحي	ترجمة : شريف نخبة ١٨٠ قى
— المسرح الحى	ترجمة : د. داود حلمى ٧٥ قى
— إعداد الممثل	ترجمة : د. زكى العشماوى ١٧٥ قى
— الرؤيا الإبداعية	ترجمة أسعد حلم ٧٥ قى
— بين إيسن ونيكوف	عل مصطفى أمين ٥٠ قى
— مسرحيات الفصل الواحد	ترجمة محمد عوض ٥٠ قى
— سيد البنالين، لإيسن	ترجمة صلاح عبد الصبور ٣٥ قى

ومن مؤلفات الدكتور محمد مندور

● فى الأدب والنقد	● فى المسرح المصرى المعاصر ٧٥ قى	● نقوش من ذهب ونحاس ١٢٥ قى
● الأدب وفنونه	● مسرح توفيق الحكيم ١٠٠ قى	● خطوط السماء ١٢٥ قى
● الأدب ومذاهبه	● المسرح العالى ٧٥ قى	
● النقد والنقاد المعاصرون	● المسرح النثرى ٥٠ قى	

ومن مؤلفات الأستاذ زكريا أباطة

● اليهودية واليهود	● د. على عبد الواحد واى
● حقائق الإسلام وأباطيل خصومه	● للأستاذ عباس محمود العقاد
● ديوان شوقي (جزءان)	● شرح وتبريد د. أحمد محمد الحوف
● معنى الخلود فى الخبرات الانسانية	● ترجمة ندى أمين
● الإعلام والرأى العام	● ترجمة وتقديم د. محمود كامل الحامى
● طريقك إلى الثراء	● ترجمة د. كامل عطا

تلفازيا دار النهضة

تلفازيا دار النهضة

تلفون ٩٠٩٨٢٧ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٨٨٩٥

١٨ شارع كامل صديق بالقاهرة - القاهرة

سجل تجارى ١٢٠٤٢٨

سجل مصنفين ٢١٨٥

سجل نقال ٢١

مكتبة النهضة المصرية

حسن محمد وأولاده

٩٠ شارع على بالقاهرة - ت ٩٩٤-٩٩١

رقا / هيبوك

اسم المؤلف	اسم الكتاب	مليحة
أحمد عطية الله	القاموس الإسلامى ٥ مجلدات	٢٥٠٠٠
أحمد عطية الله	ليلة ٢٣ يوليو ، مقلعاتها ، أسرارها ، أبعادها .	٣٠٠٠
د . أحمد شلى	موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ٩ جوه	٣٨٥٠٠
د / أحمد شلى	موسوعة النظم والحضارة الإسلامية ١٠ كتب .	٢٠٥٠٠
د / أحمد شلى	المكتبة الإسلامية المصورة لكل الأعمار ١٠ كتب .	٤٠٠٠
د / مصبح سيد يومى	الحسن البهرى من عاقلة الفكر والزهد فى الإسلام .	٥٠٠٠
محمد حبيبة	مع الإيمان فى رحاب القرآن .	٣٥٠٠
إبراهيم عبد الله محمد	المزجعة الثالثة المكافح التاريخى للضمومال الغربى	٢٠٠٠
أحمد أمين	فيلس الخاطر ١٠ كتب .	٢٥٠٠٠
د / أمين عبد الهيد بدوى	قواعد اللغة القارسية .	٣٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	أمهات النى على الله عليه وسلم	١٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	دراسات فى ادب ونصوص العصر الأموى .	٣٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	أبو زيد الأنصارى ونواذر اللغة .	٢٥٠٠
د / حسن إبراهيم حسن	تاريخ الإسلام السامى ٤ جوه	١٧٠٠٠
د / حسن إبراهيم حسن	زعماء الإسلام .	٢٥٠٠
د / على إبراهيم حسن	التاريخ الإسلامى العام .	٤٠٠٠
د / على إبراهيم حسن	استخدام المصادر وطرق البحث .	٢٥٠٠
د / راشد البراوى	العلاقات السياسية الدولية والمشكلات الكبرى .	٤٠٠٠
د / راشد البراوى	قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية .	٥٠٠٠
عبد الرحمن محفوظ	الشطرنج علما وفنا .	٣٠٠٠
ت . لانيه	موسوعة تاريخ العالم ٨ جوه .	٢٥٠٠٠
د / عبد العزيز	العلوم السلوكية والإنسانية فى الطب .	٣٠٠٠
محمد يوسف الدين	ورشة الوسائل التعليمية .	٣٥٠٠
عبد الحيد عبد الرحيم	علم النفس التربوى والتوافق الاجتماعى	٣٠٠٠
د / فريدة دياب	دور الحضارة ، انشاؤها ، ولجها .	٢٥٠٠
أحمد أمين / زكى نجيب محمود	قصة الفلسفة اليونانية	٢٥٠٠
د / عبد الطيف عبد	تأملات فى الفكر الإسلامى .	٢٠٠٠
د / عبد الطيف عبد	ست رسائل فى التراث العربى الإسلامى .	٢٠٠٠
د / عبد الطيف عبد	دراسات فى فكر ابن تيمية	٢٠٠٠
د / عصمت مطاوع	الوسائل التعليمية .	٣٥٠٠
د / عبد العزيز القوسى	أسس الصحة النفسية .	٥٠٠٠



مكتبة المستفني

للطباعة والنشر والتوزيع

١٤ شارع الجمهورية

● التنبية على الأسباب التي أوجبت الاختلاف بين المسلمين للبطلينوسي

تحقيق: د. أحمد حسين كليل، د. حمزة عبد الله النشرفي

● دلائل النبوة _____ لابن نعيم

● الأمالي _____ لابن الشجري

● سنن الدار قطنى "مجلدان" للدار قطنى

● أسباب النزول وبهامشه النسخ والنسوخ _____ للوهمي النيسابوري

● الحلال في شرح أبيات الهمد _____ للبطلينوسي

تحقيق: د. محمد قطبي، د. إسماعيل

● كليلة ودمنة _____ لابن المقفع

● نظرية المصلحة في الفقه الإسلامي _____ د. حسين ماهر حسان

● المدخل لدراسة الفقه الإسلامي _____ د. حسين ماهر حسان

● الفوائد المشوق إلى علوم القرآن _____ لابن القيم

● معرفة علوم الحديث _____ للنيسابوري

● تحفة الذاكرين _____ للشوكاني

● الإذكار _____ للنووي

● الكباثر _____ للذهبي

● الجواب الكافي _____ لابن القيم

● شرح المفصل "مجلدان" _____ لابن يمين

الصورة الفنية

في سر شوقي الفني

أنواعها، مصادرها، سماتها

عبد الفتاح محمد عثمان

يتردد مصطلح الصورة الفنية كثيرا في كتابات الدارسين والناقد ، بحيث أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده ، وتمييز جوده من رديئه ، والمقارنة بين شاعر وآخر ، دون أن تكون الصورة لثروة عمله وسنانه ، وجوهر عهده وليابه ، فهي الأساس الذي يعتمد عليه ، في تقييم موهبة الشاعر ، وكشف أصالته ، وسير أهواره الشعرية ، ولقنونه على المتوغل بحسه الممتد في قلب الطبيعة ، وإرتياد عالم الإنسان بكل معاناته ، وطموحاته ، وأشواقه ، غير أن المثير لدهشة الباحث ، هو أن هذا المصطلح مع تروده وشهرته وعظمته في مجال النقد الأدبي ، مارال من أكثر المصطلحات غموضا ، وتنبها بل تضليلا أيضا ، ويرجع السبب في هذا الغموض لمفهوم الصورة من حيث علاقتها بالمكونات الحسية من ناحية ، والفكر الذي استدعاها وآثارها من ناحية أخرى ، ماهيك من اختلاف المذاهب الأدبية في موقفها منها ، وتفسيرها لها ، وبطورها إلى قيمتها في الصياغة الشعرية

هذه القصيدة الحبيبة التي تتصل بمجهر الفن الشعري عند شوقي

٢

لتحديد مصطلح «صورة» ينبغي علينا أن نفرق بين نوعين من

الوجود :

وجود الشيء حاصرا مائلا أمام البصر ، ووجوده غالبا متمثلا أمام البصيرة ؛ في حالة الوجود الأول يبدو المدرك الحسي على هيئة الواقعة ، ويكون مستقلا عن وجودي ، فلا يرتبط به سوى أنه يشغل وعيي الحاضر ، ومن ثم لا يمكنني التحكم فيه ، وتعبير هبته ، كما أن وجوده للمادى مشترك بيني وبين غيري من الناس .

ولكن حين يعيب المدرك الحسي عن مجال رؤيتي البصرية ، فإنه لا ينفد وجوده ، ولذلك يمكنني إثارته واستدعاؤه ، وهذا الاستدعاء

وهذا الضباب الذي يلبد جو الصورة ، يجعل لتحديد المصطلح امرا ضروريا ، ومدخلا طبيعيا للولوج إلى عالم الصورة الفنية عند شوقي ، خاصة أن غبارا كثيرا قد أثير حول هذه القضية في حياته وبعد موته ، فقامت الرؤية من تضارب الآراء بين متحمس له ، يهمل لبراغمته في تشكيل الصورة الفنية ، ومتعصب عليه يتهمه بصالة الصورة وعظم الخيال

غير أنه في غمرة الحساس ، وحيا الانفعال نسي التحسس ، والمتعصب لتحديد مفهوم الصورة ، وبيان المذهب الذي يتبنى إليه ، ونوع الرؤية التي يرى بها طبيعة الصورة ، حتى بات من حق القارئ أن يسأل أي صورة يقصد ؟ وبأي رؤية يرى ؟ وإلى أي اتجاه يتبنى ؟

إن تحديد المصطلح ، وبيان الاتجاه ، والاحتكام إلى الوثائق النصية هو وحده الذي يساعد على إبراز الحقيقة العلمية الهابدة في

بم بواسطة الدهن ويجهد إرادى واع من قبل ، وحسب يمثل في الذاكرة فإنه يمثل بصورته على هيئة التي شاهدها من قبل .

فالوجود الأول وجود الشيء ، والوجود الثانى وجود صورة الشيء . وعلى حين أبدو في الوجود الأول مقيدا سلبيا أبدو مع الوجود الثانى حراً بحسب ، يمكن أن أتميه وأصمه في سلك صور أخرى مشابهة ، أو مخالفة لمخالفة بينها ، كما يمكن تفتيت الصور الحركية ، وتشكيلها على نحو جديد فيه من الواقع وفيه من الخيال أيضاً .

غير أن الخيال في استدعائه للصورة قد يمكن بمجرد توليد ما مر بالحس من مرئيات . وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهي في ذاتها أصيلة لأعهد للمرئيات الوعنية بها . فهو قوة حرة تقوم بالمقارنة ، والتركيب ، والتغيير ، وتحليل الأشياء والتأليف بينها . وتوحيدها . وتشكيلها على نحو جديد . كما أنه يمسك الأفكار التجريدية في صور مادية محسوسة ، وبشخص المبادئ في هيئة كائنات عاقلة تحس ، وتشعر . وتتحرك . فهو يعيد صياغة الواقع ، ويعظم الخواجز بين الإنسان والطبيعة ، وبين الماديات والمعنويات .

الخيال الفاعل الخلاق هو الخيال الإنتاجي ، عند ديكرت^(١) و الأول ، عند كوليردج^(٢) ، بينما الخيال الوهمي أو السلبي هو الخيال العام ، عند ديكرت ، والثانى ، عند كوليردج .

والصورة المتولدة عن الخيال الأول هي الصورة الحقيقية بينما الصورة المتولدة عن الخيال الثانى هي الصورة الخيالية أو الوهمية والأولى هي التي نهتم في هذه الدراسة

وقد لعبت الصورة هذا المفهوم - من حيث هي وليدة الخيال - نفورا من الكلاسيكيين . فالمعرفة عن طريق الصور هي أدنى درجات المعرفة . وعالم الخيال هو عالم المعرفة الزائفة النافسة . بينما عالم العقل هو عالم الحقائق الواضحة المتغيرة . ومن ثم نجعل في شعرهم القصد في الصور . وخصوصها للأعراف والتقاليد . والأمور المستقرة الثابتة . ولشبكة العقل الذي يصطبها ويحدد مسارها .

ويبدو هذا في قول «بوالو» : «لا شيء أجمل من الحقيقة . وهي وحدها أهل لأن نحب . ويجب أن نسطر في كل شيء . حتى في الخرافات . حيث لا يقصد منا في الخيال من براعة الإجلال الحقيقة أمام العيون ، فيجب أن نمر كل الصور والمباريات في مصفاة العقل حتى لا تنجس الجمهور . ولا نتمس ما استقر لديه»^(٣)

وقد أحدث الإيمان بقدرة العقل . وأهمال قيمة الخيال رد فعل عند الرومانسيين . فأصبحت لغة الخيال والصور عندهم تعمل في الشعر لغة العقل . وأصبح الشاعر صانع الصور لا مكتشف الحقائق . ومن ثم ركزوا على توصيف مفهوم الصورة من حيث وحدتها المعنوية . وعلاقتها بالإنسان في الكشف عن حلقاته الشعورية . وحفائفه النفسية . ورصد عله الداخلي . والربط بينه وبين الطبيعة . فهو يراها من خلال مشاعره . ويضئ عليها صبه

صه ، ويتقابل بين مآظرها وإحساسه . وقد ترتب على هذا نتيجة خطيرة تمثل في أن قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد الثنائيات الخارجى بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها . وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسى للشاعر ، والفرج بين عاطفته وخطيبته يقول ورجزورث في إحدى رسائله : «إن العواطف والصور يجب أن يتزوجا ليولد كلاهما في الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لدى الدهن في مشوة فنة»^(٤)

كما أن على الشاعر أن يراعى الأصالة والصدق المعنى في صوره . فلا يستعيرها من خارج ذاته . ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت مضاربتها بكثرة الاستخدام . يقول «بودلير» : «الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر فليد أن يكون وفيها حقا لطيفة هو . ويجب أن يخلو - صدره من الموت - أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره . منها عظمت مكانته . والا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لاحقاق»^(٥)

غير أن تركيز الرومانسيين على عالم الذات . ومعدلاتهم في قدرة الخيال . وولعهم بالصورة المصححة . أدى إلى ظهور البرناسيين الذين يظنون إلى الصورة على أنها لوحات وصفية يسجلها الشاعر بسطر الطبيعى باعتباره شاهدا على ما يراه . فلا يتعد من السطر دعامة طسعية لأراء يعتقها . ولا يجعل منه رموزا للحالات نفسية تخص عمله فهو يلدج إلى الصور الخمسة (البلاستيكية) . لأنها هي التي تمكس مظاهر الأشياء . ولذلك قاروا الشعر بالبحث . ولربوا بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بأبحث أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية

بقى من المذاهب الأدبية . المذهب الرمزي الذى دعا إلى ترانس الحواس . وإلغاء الخواجز بين الماديات المحسوسة . والمعنويات المجردة عن طريق عصري التشخيص والتجسيد . فالرمزيون يرون «أن الانفعالات التي تمكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسى . فقد يترك الصوت أورا شيئا بذلك الذى يتركه اللون أو تحلقه الرائحة . ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات . فتوصف بمعطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى . بل قد يضئ الشاعر خصائص للماديات على المعنويات . أو يجمع سمات المعنويات على الماديات» .

وبذلك يكون أماننا أكثر من مفهوم للصورة . هو الصورة العقلية عند الكلاسيكيين . والذاتية المبتعة عند الرومانسيين والوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين . والتجريدية التشخيصية عند الرمزيين .

فأى صورة من هذه الصور كان يستخدمها شوقي في شعره ؟ وما أنواع الصور التي استخدمها ؟ وما مصادرها ؟ وما سماتها ؟

كل هذه قضايا سيتناولها البحث بالدراسة والتحليل . وسوف يجد القارئ أن شوقي قد استخدم كل أنواع الصورة . واستقى مادتها من مصادر مختلفة . وكانت لها سماتها المميزة

ليس في هذا القول تعجل لقطع الخثرة قبل نضوجها ، أو التهايل لتسجة لم تنعم بعد ، وإنما هو حقيقة علمية وصل إليها البحث من خلال هذه النصوص واستنتاجها ، وتأملها في مصادرها .

٣

كان شوقي يؤمن بدور الخيال وأهميته . ويراها أحد العناصر الأساسية التي يتشكل منها جوهر الشعر . وقد وضع ذلك بانه حين تعرض لتحديد مفهوم الشعر فقال : « الشعر فكر وأسلوب . وخيال لعوب . وروح موهوب »^(١)

والحال للعرب هو المتحرك استبح الذي تنير بالإحائية والقدرة على التعبير الواقع . وسبح حيوطه من جديد . بحيث لا يكتفى باستعادة الذكريات الحسية . وإنما يُعيد صياغتها وتركيبها على نحو يتجاوز الواقع اللفظي . والنسق المنطقي . فيحطم الحواجز بين الماديات والمعنويات . ويقرب بين الإنسان والطبيعة عبرتجربتها . ويقع علاقات بينه وبينها تسمح له بتشخيصها . والحاور معها . وسماع بصيها

وقد طلق شوقي هذه النظرية في شعره . بحيث نجد توبعا واعيا في عمار استخدام الصورة الفنية ، وبمكنا من خلال النصوص - التي سوف نتكلم عليها كثيرا - تصبف صوره على النحو التالي

الصورة التشخيصية

وهي التي يستخدمها الشعراء في تشخيص مظاهر الطبيعة الصامتة . والمتحركة . بحيث تصحى الطبيعة بشخصيات حارة تتفاعل . وتتجاوب . وتستشعر وجود الإنسان . وتسبح بصفحه عواطفه . ويخضع عليها الشاعر من ذاته . فتمتزع الذات بالموصوع يسجدا في رحاب الفس

ولقد بلغ شوقي في استخدام هذه الصورة حداً رائعاً من الإنقاذ والإبداع . وخاصة في تصوير الطبيعة التي تبدو في شعره حية متحركة نابضة . تتحرك . وتسمع . وترى . وتتكلم . فهي شخوص عاقله جمعية مرحلة تفتلي . بالحوية والحياة

لنقرأ هذا النص الذي يصف فيه مشاهد الطبيعة وهو في طريقه إلى الأستاذة قادمة من أوروبا

كشف السطاء عن الطرول) وأشرقت
منه الطبيعة غير ذات مشر
شبهتها (بالبس) فوق صبرها
في فطيرة . ومواكب وجولوى
أو (بالبس داود) ووسع سلككمه
ومعالم السحر فيه كيار
فوج الرياح عواشع في بابيه
والطير فيه لراكني المستقر

قامت على ضاحي الجنان كتابها
وهوان برجي السطند للأبرار
كسم في الخائل وهي بغير إمانا
من ذاتو علقطالو وذات سوار
وخيرة عها طشيب . وطفة
في الساعات تجر فصل إزار
وصحويك بين علا الدنيا صبي
وغريبسة في دمعها المزار
ووحيد بالشجيد تشكو وحشة
وكثرة الأترب بسميالأخوار
ولسفه نحر على السطير محاله
والنبت مرآة رعت بإطار
حذر السفل موجه وخبريه
كسائناسل موزت على أوكار
مذت مواعد ماله وتألكت
فيها الخواصير من حصي وجبار
بسياب في محضلة منقلة
منوجبة من سلفي ونهار^(٢)

إن الصورة هنا تحمل بالشخصيات . فقد تحولت الطبيعة في وجدان الشاعر إلى أناس . فهي بلفيس . وابن داود . ورضوان والخيال صارت في خياله إماء تتحل بالأساور والخلاجيل . تسر نفسها . أو تمرى جندها البصر . تفصحك فملاً الدنيا سرورا . أو تيكى فتعرق الدنيا دموعا . تعيش وحيدة منعزلة . أو جميعا مع أروها

والعدير في هذه الطبيعة الخبيلة . يقين عذب كأنامل الإنسان الرقيقة التي تدهب الأوتار . وهو إنسان له سواعد يمد الأرص بالخواهر والحصى .

لقد زالت الحواجز بين عالم الإنسان . وعالم الطبيعة . وتعود الصامت الهامد إلى حي عاقل متحرك

وإذا كانت هذه الصورة تمثل رؤية شوقي للطبيعة دون أن تكون هناك صلة وجدانية تربطه بها . فإن هناك من الصور ما يوضح هذه الصلة الوجدانية التي يبدو فيها الشاعر عاشقاً للطبيعة . بفتح صدره لها . ومحتصيا . وبناجيا . بل يقلها أيضا .

لنقرأ هذه الصورة الوجدانية التي يجعل فيها شوقي من الطبيعة شخوصا يحبه . ويمرح به . ويبادلته المولى وهي عن مدسة رحبه « بلان » يقول فيها

يساجارة الوادي طيرت وعبادق
ملايشميسه الأعلام من ذكسرك
مثلت في الذكرى هوائك في الذكرى
والذكريات صدى السيس الحاكى

وسعد سررت على الرياض بمرور
 غناء كنت جبالها ألقاك
 فحيكت إلى وجوهها ومحبها
 ووجدت في أنفاسها رنك
 فذهبت في الأيام أذكر وتفرقا
 بين الجدار والسموات دون حراك
 أذكرت غسولة الصبابة والخرى
 ما غطرتو بقلبان غطسك؟
 لم أذكر صابون الصنابي على الخرى
 حتى تشرق ساعدي فسطرك
 وتأودن أنطوان بك في يدي
 وأحمر من عيونها عندك
 ودعيت في سحر لوزيك والسجى
 وانت كسالتك في المنور فساتك
 ووجدت في كتبه الخواص شوق
 من طيب فبك ومن نفاق لانه
 وسقطت هذه الكلام وخاطبت
 عيني في لغة الخرى عبيدك
 وسعوت كل لسان من خاطري
 ولست كل صواب وشاكي
 لأنس من حسم الزمان ولاه
 جميع الزمان فكان يوم (أحسان)

إن شوق في هذه الصورة تجاوز ما وصل إليه الرومانتيكيون في
 حديم بالطبيعة وتعلقهم بها ، فالرومانتيكي يرى الطبيعة من خلال
 مشاعره ، ويصق عليها صيغة خاصة ، ويقابل بين مناظرها
 وإحساساته ، فالطبيعة تحيا حينها كما يقول «ورد زورث» في إحدى
 قصائده : «في حياتنا وحدها تحيا الطبيعة : فحياتنا لياب عروسها ،
 وحياتنا كلها . وفيما ننظر ونأمل ليس لدينا ما هو أسوأ شأنا مما نتبعه
 هذه الطبيعة الباردة لدى القلوب الميتة والنفوس المضطربة من
 الذمائم . وإها ! ولكن من الروح نفسها يجب أن ينبثق ضوء
 وعظمة . وسحاب لطيف متألف يلبس الأرض جميعا . ومن الروح
 نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر . ومن مهد الروح الخالص
 تبت الحياة وعناصرها في كل ما هو جميل»^(١٤) . فثوق لم يكف
 بتمثل الطبيعة ، والاستمداد منها . بل عتمها هذا المثلث العارم
 الذي تمثل في الصورة السابقة

وإذا كان شاعرنا قد أحب الطبيعة لذاتها في هذه الصورة . فإنه
 قد أحبها لأنها لها بذكريات حبره شيرها في وجدانه ، فهو يكي
 شأنه . ويذكر أحلامه . ويصف وجب قلبه . ويحمي مشاعره
 في جو وحداني عميق تفصح عنه هذه الصورة الحية في وضعه لغات
 «يونانية» التي رأها في كهولته . فتذكر شبابه : حيث كانت له
 صوات في هذا المكان إيان وجوده في فرنسا للدراسة المعروفة

يقول شوق في آيات تبص بالشج
 يساهمت بولون . ولي فم عديك في عهدة
 زمن نظمي للدهوى ولما يقلت . هل يعود؟
 خلم نريد رجوعه ورجوع أحلامي بمعيد
 وفي الزمان أعادها هل للشبية من يعيد
 يساهم بولون . وفي وجد مع الذكرى يريد
 عفتك لرويك الفطرغ ولزول القلب الغميد
 هلا ذكرت زمان كنا والسرمان كما لسريد
 مطوى إليك دجى النيا في والسجى عا يندوه
 فقول عفتك ماتفر ل وليس غيرك من يعيد
 نطق هو وصباية وحديتها ولتر وعد
 تشرى . وتشرح في لها لك . والرياح به تجود
 والظير ألعنا الكرى والساس نامت والوجود^(١٥)

إن رؤية الطبيعة في هذا المكان خلقت تكتيفا شعوريا بأوش
 حبال الشاعر فارتد من الحاضر إلى الماضي . واعتصر وجدانه في
 وصف اللحظة الآنية التي تفرشت وأسى . حيث تتحد المرافقة
 بين الماضي والحاضر . وتندر سطوة الزمن . ونهار الألام
 وطير الذكريات المعردة . ووعي المكان بأديم مصت ومن تعود
 والجانب الوجداني في الصورة الشخصية يبدو واضحاً في تلك
 الصلات الوجدانية التي يعقدها مع الطير رمز الغربة والمحبة
 الصانع . والشجن الرقيق . وقد برع شوق في استغلال هذه الصورة
 لبت لأعجبه . والتعبير عن أساه العميق في الغربة الروحية أو
 الجسدية

يقول عاتبا : «الحمام»
 فبك وجعدي يساهم . وتودع
 رنك دون الظير لشر مؤمن
 وانت فعين المعاشقين على الخرى
 نقر فستهمي . أو نحن فستهم
 لراك ياتجا ومصر عصبلي
 كلاما عرب نطرح الدار . موجه
 من اللسان دلو في الشرب آمن
 وساء حل فسررب السبيل سرزغ
 ومن عجب الأشياء أنكي والشككي
 وانت تسوي في السحود وتنجع
 لملك تسوي الواحد أو تكلم الخوى
 فقد تملك العبد والغيب يذبح
 ولعل من أصدق شعره وأشجاء في هذا المجال حوار مع نالغ
 الطلح في مقدمة قصيدته التي نظمها في منقاه بأسيانيا ، ونحن في
 للوطن
 ياتناح (الطلح) أشباه عواذينا
 شجى لوانيك أم مأسى لوانينا

ماذا تفعل عاليا غير في هذا
فقت جياحك جالت في حولها
رمى بسا البيوت ليكها غير سامريا
- انها الضرب - وظلا غير ماديها
كل رمتها سوى ريش الفراق لها
سها وشق عليك البيوت مكيا
إذا دعسا الشوق لم تفرج تصدع
من الحناحن على لايلجينا
فإن بك الحزن يهاجر الطلح فرقا
إن الصائب عمن الصابها

إن الصلة بين الشاعر والطبيعة تبدو من جلال هذه النصوص
عسفة . لا تقتصر على مجرد إدراك التماثل الخارجي . والعلاقات
لطيفة بين الأشياء . وإنما يتوغل بحس الممتد داخل مخارجها ويلبس
قلب . وبما لها بألفة . ويمش مع كائناتها في توحدها وحدانيتها
هومة . ويشكو لها لو عحه

وقد يتم شوق في رسم الصورة التشخيصية فتبدو طريقة جديدة
حادة بالهجة . أو حرية قائمة تلطم الحدود وتشق الحبوب
ومن النوع الأول قوله بصف حديثه . أو تنعير أدق بصف
شعر حديثه لقدم رائد جديد هو أحد الكتاب الإقليم

روحي أريتا وأهدت حلاها حي قاروا . ركبكم في الطريق
مثل هداه من عجائز وروا بنسوها كبرياء البطريرق
فصحت الماء . والألحى عليها فابلقه الغصون بالتصغير
ورلها والريح لصل ففقت بحر ركبنا غفوف المشوق
فانزلا في هبون رجسها الفجر صلتا وفوق خط الشفق

ومن النوع الثاني قوله بصف شعور النبات صبة موت حنان غالب
هام النبات

فصحت لصرع حساب في الأرض ملكة النبات
أمت بتسجيات صلب به من الحداد متكبات
قامت على (سائل) لخب بهمة وألمحت الجهات
في مساء نفق الظهيرة فيه به المناجات
ونسرى (بحر الأرض) من جصر موائد كائنات

ولم يقتصر استخدام شوق للصورة التشخيصية على الطبيعة
الصامتة والمتحركة . وإنما تجارده إلى التعبير عن بعض الأشياء التي
يريد إضفاء الطابع الإنساني عليها كالقلب والدمع . والحلال .
والآثار والالقاء راح في المصروع

راح في المصروع نفس فطر كذا لرد شاعره بنفس
والدمع بقل التراب ويحي الوطن

سبخر مقلبات الفرب على واليس السحبية والمطامير

والحلال يجرع ويكي على الزعم مصطلي كامل يدمع قال
لعرك في علم البلاد مكا جرح الحلال على لي الفتيان
ملاحم من عجل ولامن ربة لكها يكي يدمع قد^(١٢)
والآثار تحس وتشر كقوله :

فقط تلك الصور في الم عرق فنيكا بعضها من الدهر بعضا
كمناري أنفوس في لقاء بها ساعات به وأبدان بها^(١٣)
الصورة التجسيدية :

وهي الصورة التي يتمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عن
المعنويات في قالب مادي محسوس بحيث تكون قريبة المهم
للقارئ . فالشيء المحسوس يطبعه أقرب إلى الفهم من المفعول .
فالفكرة المجردة تتجسد في هيئة مادية محسوسة تبصر أو تسمع أو تذاق
أو تشم . فهي تخضع لمعطيات الحواس التي تشكلها التشكيل
المناسب

وقد عمد شوق إلى استخدام الصورة التجسيدية في تقريب
المعانى إلى دهر قارئه بإلباسها لباسا حيا واقعا يوصفها ويقرها .
ويجعل فهمها في متناول الخاصة والعامة . لأنه كان يؤمن بالأبيات
الساخرة التي تذاع ويشتهر أمرها بين الناس . ويعتبر هذا من بلاغة
البان حيث يقول : «أساطير البيان أربعة : شاعر ساريت . ومصور
نطق ريت . وموسيقى يكي وتره . ومثال ضحك حجرة»^(١٤) وهذا
هو سر اهتمامه بشعر الحكمة والأمثال . وتجسيد الفكرة المعنوية في
قالب حتى مادي .

فالحياء تمثل له في تناقصها بعرض أقيم على حوائطه مأتم
والحرية تحتاج إلى ملوى تداوى جرحها . وهذه الملوى كاللحم .
ولا بد من بسمة تلو وجه الحرية . وهذه البسمة حرية كالتي تنمو في
التكلى . ووجه الأيم . يقول شوق :

إذا نظرت إلى الحياة وجدت أيم حمرها أقيم على حوائطه مأتم
لا بد للحرية الحمراء من ملوى توفد جرحها كاللحم
وتشم بملوى ليربها كما يطر لم التكلى ولغر الأيم^(١٥)
وفي الشعر . وهو معنى مغول جسده شوق في صور كثيرة . فهو
زهر . وملك له ظلال على ربة الملك . وكروسي . وصو جان . وأثره
المعوى في تحقيق المنية والفائدة أبلغ من عرف السحاس . يقول
شوق

فمن نود الريح من زهر الشف و إذا ما سعى على أفانه
سرمه الحمر والبشاعة بها تلتصقه بجه في إسامه
حسن في أوانه كمثل شدة وجمال السرير بعد أوانه
ملك ظله على ربة الخلف ما وكبرسيه على حليجانه
فمر قد به الحقيقة والحكمة فالتعطف على صوغه^(١٦)
وشعره غناء في الفرج وعراء الفرج

كان شعري الغناء في فرج الشر في وكان العزاء في أحزانه
وهو يحمق يدان

والمرحى الذي تدورون من كور في وإن عشت عافا بدانه

وهي من الماهية لئلا يجمع ليس قبل الماهية في تحاشيه
وليس في النهاية ما للمعنى من يد في صفاته وليته^{١١١}
والقصيدة يد بيضاء

بالأمر قد حلت في بقية غيره نخطف كاليد البيضاء
ومصل الأديب ، وهو معنى يعمل ، جده شوق في صورة
الهار ، والاد في صورة الشمس ، والعبوات في صورة الهر الذي
يجرى يقول في رثاء المنوطي

راسد مهاد الذكر من أسيابها وظهر بفضل كالبهار عناق
حر البيان قديمه وجميله كاشمس جده ولعة وشعاع
ومرسل العبرات تجري ولعة للعالم الباكي من الأوجاع^{١١٢}
ورسائل البيعة حواش من الزهور والنباتات حول منابع الماء
وهي فداء لايشق به الصمير ولا الكبير ، وهي سهول من القصص
تغف الأديب عنها ولا يتجاوزها إلى الرق والمصائب ويقول في
رثاء يعقوب صروف

رسائل من عفر الكلام كأنها حواش عيون في الظروف طلب
هي المهر لايشق به ابن ليمه فداء ولايشق به ابن مصاب
سهول من القصص ولقت بها أخرى على مالهيا من ردى وهضاب^{١١٣}
والمعالي واحد يتحدان في صورة حبة ، حتى إنها يوسدان في
لتراب ، يقول في رثاء ثروت باشا

أجل حمت على النعمى المعالي ووسدت التراب المكرمات
وحملت المدامع ركن سلم لتبسمه الطولوس والكه
وحمل أحد حضرة وأسى بظلم به التوايح والمكة^{١١٤}

وهناك عشرات الأمثلة يجسد فيها شاعرنا فكرة الموت ، والحد ،
والأخلاق ، والرحمة ، والفن . نكتل منها مثال واحد هو قصيدته
في رثاء الفنان سيد درويش ، حيث يتجلى التجسيد في صور بصرية
وصحيفة وحركية تروق وتعجب ،
يقول شوقي

بلبل إسكندري أبكة ليس في الأرض ولكن في السماء
هبط الشاطئ من رابية ذات ظل ورياحين وماء
جعل الفن عمرا صافيا غرق الشبح إلى جبل ظماء
بلا الأسفار لفريد إذا صرف النظر إلى الأبله البشاء

لا ترق دمعا على الفن هو بعدم الفن الرعدة الأمتاء
هو طير الله في دهره يبعث لاء إليه والحداء
وزح الله على الدنيا به فهي مثل النار ، والفن القناء
لكفى منه ومن آذاره مفعلة الطيب وإشراق البهاء
وإذا ما خسرته فنته فنت القوة فيها والظفاء

وإذا صامتت أو سفت طاف كالشمس عابها وهواء
وإذا الفتن على تلك مثنى ظهر الحسن عليه والرواء^{١١٥}

إن الفن قد نجد هنا في صور حسية مادية ، بصرية وصحيفة ،
ومدونة ومشحونة ، حيث نجد الليل والراية والشاطيء والظل
والرياحين والغير الصافي ، والطيب وإشراق البهاء ، والشمس
والهواء ، عالم من الصور الحسية للنوع أيدعتها ريشة شوق

الصورة التجريدية

وهي الصورة التي يستعملها الشاعر حين يريد تشبيه المحسوس
بالمعقول ، أو المعقول بالمعقول ، فالشيء المادى المحسوس قد يقارن
بفكرة ذهنية مجردة ، كما أن الفكرة الذهنية المجردة قد تقارن بفكرة
أخرى أكثر منها وضوحا وهذه الصورة تحتاج إلى إعمال الفكر ،
وكذا الدرس ، وإثارة انتباه المتلقي ، حيث يجسد طاقته الذهب
لإدراك مدلول الصورة

وقد استخدم شوقي هذه الصورة ، فشيء المحسوس بالمعقول
كتشبيه شروق الشمس بالأمل الحبيب ، وعروبها بالأجل البئيس
والشروق والغروب شهدان حسيان يدركان بالعين بيبا الأمل
والأجل معيان يدركان بالبصيرة

يقول في وصف الشروق والغروب

فأروها الأمل الحبيب لن رأى وعروبها الأجل البئيس لن درى
ونشبه قصر رأس الوجود بالسطر في كتاب محمد مصر ، فالشبه
حتى والمشب به معقول يحتاج إلى تأمل وعطلة

بالصورا نظرنا وهي تنفى فسكت للدمع والخلق بلقى
أنت سطر ومجد مصر كتاب كوف صام الليل كاهلك فلما^{١١٦}
ومثال تشبيه المعقول بالمعقول قوله :

لبدلت للعالم الشريف كأنه حبيبة فوجد وأنت صحن
وقوله :

نعش ونفى في طلب كلفة من العيش أو لئلا كغلاب
ويدخل في إطار الصورة التجريدية ، وصف الإنسان بصفت
تجريدية لا تتحقق في منطق الواقع ، بل تدخل في إطار التجريد
كمقارنته بالجواهر مثل قول شوقي في رثاء ثروت باشا ، وكان قد عاد
مينا من أوروبا

بانت على الملك في الثابت جوهرة نكاد بالليل في ظل الليل قد
بداغر النيل أصداف الخليج بها وما يندب إلى البحرين أو يرد
إن الجواهر أسفاها وأكرمها ما يندف لهذا لا ما يندف الزيد
حتى إذا بلغ الملك المدى المثلوث كأنها في الأكف الصارم الفرد
ذلك البقية من سيف الحمى كثر على السرير ومن ربح الحمى لصد
قد حمها فزكا نعى بظاف به مقدم كلواء الحق مفرد^{١١٧}

وقد حملت مسرحيات شوقي الشعرية هذه الصورة التجريدية

ألقى تقوم على خلق مدرجات بصرية وهمية متحركة من مواضع العرف والمادة ، وتطعيم الحواجز بين الماديات والمعنويات ، حتى إن أحد الباحثين المعاصرين أدخل بعض هذه الصور في إطار الذهب الرمزي

ولنقرأ هذا المشهد الذي تأمله الباحث كما تأملناه ، وهو نشيد للوت الذي يتنمى به « إياس » شادى للملكة في الفصل الرابع من المسرحية بعد مصرع « أنطونيوس » بمهد فيه لمصرع كليوباترا :

باصوت مسل بافترار واحمل جريح الحياة
مربا لفسلوس المراع إلى خسوط النسيجا
شراعك السسلسلس في لجة السسلسلس
كساعلم في السسلسلس بجسوسى ولا عسرى
في قفل لسل مساج السسلسلس لا عسرى
مسلل السسلسلس مسطلسب السسلسلس
في سسلسلس سسلسلس في لم أوى سسلسلس
سسلسلس من السسلسلس سسلسلس السسلسلس
على السسلسلس ملاح سسلسلس سسلسلس
سسلسلس سسلسلس ملاح سسلسلس سسلسلس

« وسرعة الأول يبدو ما في هذه الأبيات من موسيقى متموجة شعاع ، وصور ظلية يلجأ فيها الشاعر إلى تشخيص المعنويات وخلق مدرجات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الفرنسي « رامبو » خلق تيارات صورية متحركة من مواضع المطلق والعادة ، فالوت في نظر شوق أو كليوباترا بتعبير « زورق زورق » ولكنه زورق غريب يبدو من كل تصور طبيعي أو عرقي ، فهو من الخواص وشراعه من العضة ، ولخته من التبر ، ثم هو زورق تجريدى لا يمكن تحفيقه إلا فيما يشبه الرؤيا ، فهو كالحلم يجري ولا يجري عتقا قلب الطلما كالشهاب الخاطف ، إلى حيث تنتظره كليوباترا التي تركزت أشواقها على المرت تتق به عار الحياة تحت وطأة الرومان . ويبدو الصورة التجسيدية التجريدية معا يصنعنا الشاعر في منطقة بين المحسوس والمعنوي ، أو قل بين الحلم واليقظة ، بحيث يصعب القص على مادة الصورة ، وإن لم يصنعنا إلا الاستجابة لما فيها من جو نفسي أسر » (٢٥)

ومن المشاهد الوصفية الرائعة التي اجتمعت فيها الصور التشخيصية ، والتجسيدية ، والتجريدية . وعانقت فيها المحسوسات والمفكرات ، وتصلح الوهم والواقع ، ولحظت حق التاريخ بأريج الحاضر . ذلك المشهد الذي يصور فيه شوق الطبيعة في قصيدته « الريح وراى النيل »

إن الخيال في هذه القصيدة عجم ، والصور حية متحركة ، والمشاهد متتابعة ، وكل صورة في داتها خلاية غائبة ، ولكنها تعتمد وحدة الجو المعنى كما سوضح فيما بعد .

لنقرأ بعض أبيات القصيدة أولا كدليل على الطاقة التصويرية لدى شوق ، وسنرى أن كل بيت يضم صورة رائعة .

ملك البت . لكل أرض دونه تشبهه بالأعراس والأفراح
مشورة أعلامه من أحمر لآن . وأبيض في الرق ملاح
ليت لقمه الخائل وشيا وموخن في كنف له وجناح
الورد في سر القصور مفتوح مستقابل بشى على الفتحاح
عاصى للراكب في الرياض محو دون الزهور بشوكه وسلاح
سرى النسيم بصفتيه مقلدا من الثقل على حدود ملاح
والبحر لطفية ونظية كسيرة المسسوسة للساح
مدائق على القصور كانه في بنية الأفنان ضوء صباح
والخمسار دم على أورداه قاي الحروف كخاتم الطاح
وكان يحزون البنفسج لآكل يلقى القصد بحنية وصلاح
وعلى الخواطر دقة وكتابة كخواطر الشعراء في الأرواح
وتنخل عشق العنق مضرب مسترسين بمناطق ووشاح
ولرى القصد كحلق من مرمر نصبت عليه بدائع الأرواح
البحر فيه كالنعام : بديعة بركت . وأخرى حلفت بجناح
والشمس أبهى من عروس برجت يوم الزفاف بسجد وصاح

إننا من خلال قراءة هذا النص نشعر أننا نعيش في مهرجان الطبيعة ، حيث تلقى الأرض الربيع بالأعراس والأفراح ، فاختال تنخل بوشيا . والورد تمتع . والنسيم يقبل حدود الورد . والياحمين كنية الإنسان السح . والبنفسج حرس ككامل يلقى القصد . والخيال عشق كينات فرعون .

ثم هذه الصورة الرائعة الجديدة في الشعر العربي لنقصاء الذي يشبه حائط المرمر . والبعث الذي يشبه العمام البدين والحنق . إنها إجازة على !

الصورة الوصفية (البلاستيكية)

وهذه الصورة يراد بها مطلق التجسم والتكبير بصرف النظر عن ارتباطها بالوجدان ، أو رمزها لحالات نفسية خاصة . وتجان عمل هذه الصورة في المحسوسات حين يلحق الأقل بالأكثر والأحق بالأظهر . وما هو أنقى في الصفة بما هو أشهر فيها . وتعتمد هذه الصورة على إدراك الخائل الخارجى بين الأشياء ، ومثال هذا السور وصف منظر طلوع البدر من سمينة

والبدر منك على العوالم يحل بشر الوجوه وزحمة الأبصار
منقسم في النور محبوب به موف على الآفاق بالأسفار
بأخرة الضواى أخرج ظافرا بمناء يجلوها من السطار
منهلا في الماء أبهى نصفه سموجا والتصف كاسر عار
وال بك الألق السماء فأنمرت عن لعل ماس . في سوار نهار
وبهت . يزهو الكون منك بمطر صاح وعمل منك لاج فجار
لله والآفاق حولك فسة والشهب دبار لدى دبار
ووصف سمينة في عرض البحر

وجبالا موانجا في جبال لتدجي كأنها الظلماء
ودريا كما تأنست الخيل ول وهجت ساحتها الفيحاء
لجة عند لجة عند نصوى كهفاب حاجت بها البهلاء
وسلى طورا تلوح وحيها يستول لشباحهن الخلاء

تأثرات في سبيلها ملاحظات كالفردى يزهو الخفاء^{١١٥}
ووصف طائفة

أعقاب في حنان الحو لاج أم معاب فر من هوج الرياح
أم يسط الريح وده التوى بعدما طرف في الدهر وساح
أو كسأن البرج أفل صوته فترضى في السماوات الصاح^{١١٦}

إن هذه الصور تخلو من الانفعال الوجداني ، وتفتقد المشاعر
الخارجة التي تربط بين الشاعر وموضوعاته . ولكنها نجحت في وظيفتها
التحسية ، وتحويل الصورة أمام القارئ . وتمكنت من إيجاد
صلات بين الأشياء قد تبدو بعيدة . فهي تدل على الدكاء والمهنية
أكثر مما تلمح عن الشاعر

الصورة الدرامية

وهي الصورة التي تحمل بالحركة . والتوتر . والفور . فتداع
الأحداث . وتتمواقف . وتتابع المشاهد في وحدة بامية متأثرة .
ويرتكز الاهتمام في هذه الصورة على الفعل والحركة . والصراع الذي
يصل على المشهد حيوية وتدافعا . وتستلهم العناصر الشعرية من
معدلات وتركيب . في تمسيد الصورة الدرامية وإبرارها . بحيث
تشكل في النهاية من الحدث . واللغة . والإيقاع الموسيقي

ولقد بلغ شوقي في استخدام هذا النوع من الصورة حداً رائعاً من
القدرة والإتيقان . بحيث يشعر القارئ أن المشهد يتحرك أمامه بكل
جزيئه وعناصره . فالحدث يعم . والألفاظ تتدافع . والإيقاع
الموسيقي يتناغم . فالصورة بكل معطياتها الحسية والموسيقية تتغير
بالحركة والحياة وهناك عشرات الأمثلة على الصورة الدرامية في
شعر شوقي . ولكل سكنى بصورتين إحداهما من قصيدة « النيل »
الحوادث في وادي النيل . والثانية من قصيدة « النيل »

والصورة الأولى تمثل ابنة فرعون التي أسرت عند احتلال فيز
لمصر سنة ٥٢٥ ق . م . وقيدت بالسلاسل على مرائى من أيها .
وتصف الصراع المندم في نفسها : ونفس فرعون

بنت فرعون في السلاسل على أزعج الدهر شرباً والحفاد
فكان لم يهر يودجها الدهر بر ولا سار خلفها الأمراء
وأبرها العظيم ينظر ما زفت مثلها مرقى الإماء
أعطت جزء وقيل : إليك ألب بر قومي كما تقوم الفاء
لست تظهر الإباء . ولحمى الله مع لن ترقه الصرء
والأصاوى شراعى وأهوها

بمسد الخطب فبصورة صماء
فأرادوا ليظروا مع فرعون . ولهمود معه العفاء
فأروه الصديق في ثوب لفر يسأل الجمع والسؤال بلاه
فبكي رحمة وما كان من يي سكي ولكنها أراد الوفاء^{١١٧}

إن هذه الصورة تخلو من الخيال للعند أعلى الصورة اليبانية .
نفس فيها تشبيه . أو استعارة . ولكنها تحمل بالحركة والصراع .

وتقدم لنا الحدث بطريقة مؤثرة تثير الأسى والشجن .

والصورة الثانية نصف مهرجان النيل . والاحتفال بإعفاء فتاة
جميلة في خضه . وهي التي يطلق عليها عروس النيل . وسط
مظاهر الحفاوة والتكريم .

لتقرأ هذه الصورة . ونرى إلى أي حد تعاون الحدث الدرامي
مع الموسيقى الصوتية . والتشكيل البالي في خلق مشهد معمم
بالحياة . يحدد المشاعر المتصارعة . والأحاسيس العارمة . وطبيعة
الموقع الخامل بالرهبة . والخطر . والفرح . والنصحية .
والقداسة . والصراع

يقول شوقي

ولحبة بين الطفولة والعبا هناء لشربها القلوب وتلق
كان الزفاف إليك غابة حطها وانط إن بلغ النهاية حريق
لاقت أعراس . ولالت مأتما كالشيخ يتم بالهتاف وترق
في كل عام مرة تلى بلا لم إليك . وحرة لا تصدى
حول مسائل فيه كل نجمة سفت إليك عن بحور فتلحق
زقت إلى ملك القلوب يحيا حين ويذهب . هوى ولشوق
ولربما حسدت عليك مكانها ترب تسبح بالعروس وتجدل
محلة في الملك عهد فلكها بالسلاطين مرغرد ومصلح
في مهرجان هزت الدنيا به أعضائها . واحتال فيه الشرق
لمرعون تحت لوائه ويسائه يجرى بين على السفن الزورق
حتى إذا بلغت مواكبا للذى وجرى لغايته القضاء الأسبق
وكسأ . محاد للمهرجان جلالة سيف المنية وهو صلت يبري
وللمعت في ألم كل ملبة وانك بالوادي الجمع وحلفوا
ألفت إليك بفسها وعيها وأنتك شيفة حواها شيق
عطت عليك حواءا وحياتها أعر من هذين شيء يلقى
وإذا تنامي الحب وتلقى القدى فالروح في باب الضحية ألق^{١١٨}

إن اختيار الورد الذي يتبع امتداد حركة الصراع وعمود . وقافية
الفاف بما ترمز إليه من رصانة . وجزالة . وتدفع . وجهادة .
واندفاع . قد ساعد على تصوير المشهد المعمم بشق المشاعر
والأحاسيس . والذي تصارب فيه العواطف . ونشد حركة الصراع
الدرامي وتوسع لتشمل الطبيعة والإنسان . فكل جزئيات المشهد
تتحرك وتلتهث . وقد لعبت الأفعال هنا دورا خطيرا حل محل الصور
التقليدية . ودفع بالحركة نحو مسارها الطبيعي . فالأفعال : يحيا .
يلفع . يجرى . جرى . انتال . حلقوا . ألفت . أنتك .
خطمت . كلها توحى بالحركة والاندفاع . واللهة . وسرعة إيقاع
الأحداث .

كما أن استعمال التجانس الصرفي بين الكلمات . ساعد على
إحكام الصورة . وتألفها . وحلاها بالعروس نجمة تضحي بالنفس
والتميس . وهي مشتاقه تلبس شيقا وتلح على الليل الحياء وسعيدة

لقد لعب الخناس دورا مهما في تشكيل الصورة . لأنه صمد عن

طع موتاً وقرحة مياصة . لا يبدو عليها التمدل والتكلف . وهو الذى قصده أحد شيوخ التراث اللاعى عبد القاهر الجرجاني حين قال . «وعلى الحملة فإنك لا تجد نجساً مقبولاً . ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذى طلبه . وساق نحوه . وحتى تجده لا تبغى به بدلاً . ولا تجد عنه حولا . ومن هنا كان أحلى نجس تممه وأعلاه . وأحله بالنجس وأولاه . ما وقع من غير قصد من التكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه»^{١٣٢}

فالصورة الدرامية بهذا المفهوم تبيح متناكس من الحدث الدرامى . والإيقاع الموسيقى . والتجانس الصوتى . بحيث تتجمع هذه المنوط وتتفاعل لتحدث تأثيرها بذاتها . دون احتياج إلى العصر لسانه

ولا يسعى أن يهيم «القارىء» ولو للحظة واحدة . أن هذه الصورة يعذب عنها طبع التفكير . والسرد المباشر . فهي أقرب إلى الأسلوب الخبرى الوصفى منها إلى الأسلوب الخفى المغازى . لأنها يتناسكها البلى وتشكيها الموسيقى . وحدثها الدرامى صورة كاملة . وظفت فيه كل الأدوات لسابقة لإيجاز المشهد الحى . وإبراز الصراع الدرامى

وبذلك يكون شعر شوقي قد حمل بكل أنواع الصورة الفنية التى وصفت لتعبر عن عالم الطبيعة . ومعالجة قضايا الإنسان . ورصد حركة التاريخ . وتسجيل الواقع المصرى بكل همومه . وأشواقه وطموحاته

وصوره لا تتدرج تحت مذهب من واحد . فقد أخذت من كل المذاهب . حيث يجد صورا محكمة بمنطق العقل . ويعبر عن المأثور لسانه فهي أقرب إلى المذهب الكلاسيكى . وصورا تحتة تعبر عن الطبيعة من خلال للشاعر الذاتية فهي أقرب إلى المذهب الرومانتيكى . وصورا وصية بحمة بلاستيكية أقرب إلى المذهب البرناسى . وصورا تجريدية تقرب به من المذهب الرمزي .

٤

إذا كانت المصطلحات السابقة قد أجابت عن السؤال المطروح في غرة البحث . من أنواع الصورة عند شوقي . وعلاقتها بالمذاهب الأدبية . وحققنا نتيجة هامة مؤداها : أن شعره قد حمل بكل أنواع الصورة التى عرفتها هذه المذاهب . فإن المصطلحات القادمة نحاول أن نجيب عن السؤال الثانى وهو : ما مصادر الصورة الفنية عند شوقي ؟

والأمر الذى سيثير دهشة القارىء . أن شوقي نفسه هو الذى سيجيب على هذا السؤال !

يقول شوقي «والشعر ابن أبوي التاريخ . والطبيعة»^{١٣٣} وهذه المقولة القصيرة تفتح معالين المشكلات الفنية التى نواجهها «دريس شوقي» لم هدى الزهدى الأساسيين استقى مادة صوره الى المنحى بعراقه تاريخ وعبق الطبيعة^{١٣٤}

التاريخ

كان التاريخ حاضرا في وعى شوقي سمسه حيا في شعره . ويصور أحداثه . ورحاله بصورا صادقا شير التقدير والإعجاب والإحساس التاريخى عنده ذو مفهوم واسع عمق . يبدأ من بداية التاريخ الفرعونى . ويسبى إلى هذا العصر الحديث . فالتاريخ الفرعونى ملوكه وإيجاراته . وآثاره . واحتمالاته . وعدائته الفلسفة . ومهرجاناته الموسمية حتى فانس في صوره الشعرية . فرميس . وتوت عنخ آمون . وإيريس . وسيروسيس . واحتلال المكسوس لمصر . وعادة نيس . واحتدلات مهرجن النيل للقدس . والأهرام . وأبو الهول . وقصر أسس الوجود كلها مشاهد تصح بالحركة والحياة^{١٣٥}

والتاريخ الإسلامى . برسوله . ورحلاته . وأحداثه . وقبمه تحسنت في صور كثيرة حمل بها ديوانه . بل تاريخ الأتراك عروهم وانتصاراتهم . وحلفاتهم . ومازهم نطق به صوره^{١٣٦}

ومن يقرأ قصيدته الرائعة «كبار الحوادث في وادى النيل» - عزة السوقيات - يجد هذا الحشد من الصور المستمدة من لتاريخ قديمه وحدثه . فهو يستدعى رميس . وسيروسيس . وقبير . والإسكندر . وكليوباترا . وموسى . وعيسى . ومحمد . وعمره بن العاص . وصالح الدين . والأتراك . ونابليون .

ولا يقتصر دور شوقي على إثارة الصور التاريخية . واستدعائها . ووصف آثارها . وإنما يتجاوز ذلك إلى استخدام دلالتها . ومشاهدتها في عقد الكثير من الصور التى تعبر عن الطبيعة . وشاعر الذاتية .

فى وصفه للسحل في قصيدة «الرياح ووادى النيل» يشبه بسات فرعون . يقول

والسحل مملوء الطول معصب مستزى بمناطيل ووشاح
كبنات فرعون شهدن مواكبنا تحت المراح في سار صاح
وفى قصيدة الخيل بين المتزهر وأنى غير يشبه بوصيفة فرعون .

نحال إذا نهضت في الضحى وجهر الأصبل عليها الذهب
وطال عليها شعاع النهار من الصحرا لوم حوش السحب
وصيفة فرعون في ساحة من القصر والمكة لربط
قد اعتصب بضمير العقيق مفضلة بشعر الذهب^{١٣٧}

والطبيعة في جبالها تشبه بلقى وابن داود

كشفت النقاء عن الطول واشرفت

من الطبيعة غير ذات سوار
شيها بلقيس فرق سريرها في ظفرة ومواكب وحوار
لو (باب داود) وروى ملكه ومعلم للمصر فيه كبار
والحنى الشعرى يشبه عيسى في محاسنه يقول في نحيته لشكبير
من كل بيت كفى الله نكته حقيقه من خيال الشعر غراء
«وكل معنى كبرى في محاسنه جاسم به من بنات الشعر عراء»^{١٣٨}

وعطف مصر عنه يشه بر أم موسى يقول في معناه بالأندلس
 ما فلم غل من روح يراوحنا من بر مصر وروحنا يخالينا
 كام موسى على اسم الله تكفلا وباسمه ذهبت في الم تلقنا
 والعم الدينية المستمدة من الإسلام نجد مصطلحاتها تعود في
 صورة . فالطبيعة الجميلة تدعو كأم الكتاب :

الأرض حولك والسماء اعترقا لسروالبع الأيسات والأكر
 من كل باطفه الحلال كأنها أم الكتاب على لسان القار^{١٢٦}

والصفا الحساء خطواتها نوى وسورها جنة وتلقها نال^{١٢٧}

بمروعة الا الخيال بيساره بمجوبة إلا من الأنظار
 خطواتها التلوى فلا مرموة على الدلال ولابدات نهار
 موت بنا فوق الطليح فاسدت عن جنة وثقلت عن قار^{١٢٨}

ولحان على حدها بكاد ينجح له

وخال كساد ينجح له لو كان بفصل نسوده^{١٢٩}

وبدخل في إطار التاريخ معطيات التراث العربي . الذي انعمل
 به شوقي كثيرا . فهل من مبيه . وهصه . ونمله . ووعاه . وكان
 بذلك أثره الباع على رصانة لغته . وجرائتها . وموسيقاها الصوتية^{١٣٠}
 وهي الصفات التي اتفق نقاد شوقي جميعا على تحمدها . ومدايرته
 فيها . غير أن تمثل التراث والوعي لم يتوقف عند حدود البناء
 الصوتي . والموسيقى . وإنما تجاوزت إلى الصورة الفنية التي عرضتها
 معطيات التراث . بحيث وجدناه حتى في وصف أكثر الأمور مصرية
 وحدائثه بيسند صورة من التراث العربي . يقول في وصف الطائره
 التي أقلت الطيارين (قديري) و(بونيه) من باريس إلى مصر :

مركب لو سلف الظفر به كان إحدى معجزات القدهاء
 مسرج في كل حين ملهم كامل القعدة مرسوق المروء
 كساط الريح في القفزة أو حشد السير في صدق البلاء
 أو كبحوت يرمي المرح به صاحب بر ظهور وحدهاء
 يترالى كوكسبا ذا ظنب فبذا جنة فبها ذا مهدهاء
 فبذا جاز الزمان لآلى جمر كالبطاووس ذيل الخلاء
 بجلا الألفاق صرنا وحدهاء كزيف الجنى في الأرض الهراء^{١٣١}
 فالصورة هنا مستمدة من التراث العربي في التشبيه . حيث نجد
 السرج المسجم . وبساط الريح . والمخمد . والسهم للامسى .
 والبطاووس . وكزيف الجنى . ولكنها صيغ جاهرة فضلت تصارنها
 بكثرة لاستخدام . واعتادها على التشابه الخارجى دون أن تمتد إلى
 حقيقة الأشياء ووقعها على الذات الشاعرة . وهو ما يستتاوله
 بالتصعيد مما بعد

الطبيعة

لقد هرع شوقي إلى محراب الطبيعة . فتمجد فيه . وخرج إلى-
 آفاقها الرحبة المسيحة . فوسمها وصفا حيا مؤثرا . وقد ساعدته

رحلاته الكثيرة إلى أوروبا وأوركا على مشاهدة مناظر الطبيعة الجميلة .
 المنتلة في أنهارها . وجبالها . وحدائقها . وسهولها . وريها
 ووهادها وحلها . وشمسها . وقراها . وفراها . ومدنها . بله مناظر
 الطبيعة في مصر بنيلها . ونجلىها . وشمسها . وصحورها . وريها
 وسواقيها . فالطبيعة الأوروبية وصمها في عدد من القصائد يذكر منها
 «بلدة اللؤلؤ لناظرها في بهجة مناظرها» ويقصد بها «حسف»
 وصواحيها . حيث الصور مستمدة من مناظر أوروبا يقول شوقي :

ناجيت من نوى وتعالى يا بين الرياض . وبين ماء (سويسرا)
 حيث الخيال صطرها وكبارها من كل أنيس في الفضاء والحضر
 فخذ التهام يا يوتا لا تلتفت مشوبة الأجرام شابة الذرى
 والصخر حال لطم يلبه قاعدا وأتاك مكتوف الجوانب منبرا
 بين الكواكب والسحاب لرى له أذنا من الحجر الأصم ومطرا
 والطح من أى الجهات فيه ألفبته فوجعا بمرج صدورا
 نثر اللغناء عليه عقد نجومه فبيدا زبرجده بين محرر
 وسطحت يفس البيوت كأنها أوكار طير أو خميس صكرا
 والسجم يبعث للبناء ضبابه والكهرباء قضيه أثناء النوى^{١٣٢}

ووصف مشاهد الطبيعة . وهو في طريقه إلى الأستانة قادما من أوروبا
 والتي يستلها بقوله

تلك الطبيعة لم بنا بشارى حتى لربك بدع صبح الهارى
 الأرض حولك والسماء اعترقا لسروالبع الأيسات والأكر
 ووصفه للبطور الذى يبدؤه بقوله :

على (أى) الجنسان هنا نحر؟ ول أى الحدائق يستل
 رويسا أيا السطك الأبر بلغت بنا الفروع طالت حر

أما الطبيعة في مصر فيمكن شاهدها على استمداد الصورة من
 مفرداتها الحسية . فقصيدة «الربيع وواهى النيل» . التي يصف فيها
 الطبيعة المصرية نباتها . وزهورها . وفصاتها . وشمسها . وهيها
 ومائها . وسواقيها .

ولن نتوقف عند هذه القصيدة ؛ لأننا سحظها عند حديثنا عن
 السيات الفنية . . وسنختار قصيدة أخرى جمعت صورها من
 الطبيعة المصرية . المنتلة في منطقة الجزيرة . وسمى الخيرة .
 والتاريخ التمثل في الأهرام . وآلى القول . وهي النسبية التي يمارس
 بها مبية البحرى . يقول شوقي :^{١٣٣}

وكفى أوى الجزيرة فبكنا نطمت طيره بأزهم جرس
 قعها النيل فامتحت فطروث منه بالحر بين عرى ونس
 وأوى النيل (كالخيز) بوله به ولد كان كوكور المصلى
 بين ماء السماء ذو المركب الضخم الذى يحمر العيون ويحلى
 لائوى في ركابه خير من يخمبل وشاكر فضل عرس
 ولوى الخيرة الخريزة تكل لم غلق بعد من مناحة ومن
 أكثرت فحجة السوال عليه وسوال فبراع عسه بهمن

وليام الخيل هرون شعرا ولمجرد غير طوق ومسنن
وكأن الأهرام مبرون لرمو ن بيوم على الجبابر عرس
أو قساطير تأنق فيها أنف جاب وأنف صاحب مكس
ودرعى الرمال أنطق إلا أنه ضنح جنة غير فطس
تتجل حبيبة الساس فيه سنج الحق في فلولير إنسى

في هذا النص نجد معالم الطبيعة المصرية في بعض أركانها -
حيث الحرية باشجارها - وأنيكها - وبينها وحشها - والحرية
علاها - وصمها - وسواقيها - وبحيلها -

ومعالم التاريخ أيضا - حيث الأهرام - وأبو الهول يشرفان من
على منطقة الجيزة - بحملان عراقة التاريخ - وأصالة الماضي
تلبد - إياها لوحة ناطقة وصورة دنجها يراع شوق - بحجر أمهر
الرماسين عن إبداعها هذه الكيمية - حيث امتزجت الصورة
مصرية - بالسمعية - بالدرامية - بالوصفية - راسطت كلها
مشاعر الفرح والفرح في إطار من عراقة التاريخ وعن نصيبه

أليس الشعر أبنا للتاريخ والطبيعة ؟

9

بغيت الإجابة عن السؤال الثالث الذى وصعناه لأننا في صدد
البحث - وهو ما السيات الغنية لشعر شوقي ؟ أو للصورة في شعر
شوقي ؟

والإجابة عن هذا السؤال ليست حية لأنها تتضمن تقييم
الصورة - بل تقييم شعره كله - لأن الصورة كما نوضحنا - ذروة
الشعر وسامه - كما يقول التعبير القديم - أو جوهره ولبابه - كما يرى
صاحب البحث - ناهيك عن العبارة المكتبة الذى أثر مدح
شوقي - عن طبيعة الصورة عنده بين مؤيد قد ندعه وياح الإعجاب
مبالغ إيجابيا - ومعارض قد تشبه عواصف التعصب فيألف سلبا -
إن الحكم في هذه القضية ينبغي أن يكون من خلال
نصوص - هى الوثائق التى تعطى لكل ذى حق حقه -

ومن قراءة النصوص - وتأملها - واستنطاقها - ومراجعة الصور
الغنية التى أبتناها في الصفحات السابقة نستطيع أن نجمل السيات
الغنية للصورة على النحو التالى

غلبة الطابع الحزنى على الطابع الكلى

فالصورة الحزنية هذه بلغة مؤثرة حين تؤدي وطبعها الغنية
مستغنة عن أغوائها - بحيث تكون ناجحة في عابها التعبيرية عن
المعنى المفرد المراد منها - ولكنها حين تكون غيطة في نسج الكل يبدو
تأثيرها - وعدم تجانسها

فالصورة ليست عضوية بمعنى أنها لا تسو ولا تتأدر في ألية
العضوية المقصيدة - فهى ليست ذات متأسكة في البناء العام - كما
يقدمه وحدة المعنى ووحدة الشاعر التى صاعها

ولنعرب مثلا على ذلك قصيده «الريح ووادى النيل» التى
نجد عرة قصائده في وصف الصيعة

لقد بداها بداية صبرة ملونة بيعة - فكل ما فى الطبيعة مشرق
حليل - حيث الأرض تلقى الريح بالأعراس والأفراح - والورد
تفتح مسرورا يثنى على الفتح - والسبح يقبله - كما تقبل الشعاع
حدود ملاح - والسبح لطيف نقي كصوه الصباح - ولكن هذه
الصور الحزنية المخالفة بالبيعة والإشراق لاثليث أن تمطع بحاة
له حة صور حزنية قامة تثير النفس عما فيها من ذكر الدم - والشكل -
والكنة والأفراح

وفي غمرة هذه الصور الحزنية القائمة يفجؤنا شوق بصور بيعة
ملونه للمبرور الذى يبدو كالمليحة في الأفراح - والنحل المترين كنات
فرعور في الواكب - والعصاة اللامع المصفول كحائط من مرمر -
والشمس التى تبدو أبهى من العروس - ولله الذى يتحن كالزئبق
ولكنه لا يلبث أن يقطع مشاعرنا السعيدة - بهذه الصورة الحزنية
للسواقي التى تندب - وتنش - وتوح - وتشكو - وتبكي - بل تبكي
وتصحك في وقت واحد !

وسوف أكتب هذه الصورة الأربع - فاصلا بينها - ليدرك
القارئ - كم هى حيلة بديعة حين تكون مفردة - وكم هى متاعه
قفزة حين تنظم في سياج شعورى واحد -

الصورة الأولى بيعة

ملك فبات فكل أرض داره نفضاه بالأعراس والأفراح
ليست للمعصم الخائل وشيا ومرحز في كنف له وجاح
الورد في سر الفصول مفتح متقابل يثنى على الصباح
مر السبح بصحبته مفلأ مر الشعاع على حدود ملاح
ووقاقى السرحين في أغصانها كالدر ركب في صدر ملاح
والسبحين لطيفه وفيه كبريسرة للسحره اسبح
متألق مثل الحصون كأنه في بلدة الأمان فهو صاح
الصورة الثانية حزينة

وه الخسار - دم على أرواقه لال الحروف كحمام السباح
وكأن هرون البفسج لاكل يلقى الغشاء بحنية وصاح
وعلى - الخواطر - رقة وكنية كخطوط الشعراء في الأفراح
الصورة الثالثة بيعة

والسرور في الجير الربيع كاشعة من ساقه كملبحة مراح
والنخل مخشوق الطوق - معصب مستزين بمناطق ووشاح
كنات لمعون فهدن مواكبا تحت (المراوح) في بار صاح
رعى الغشاء كحائط من مرمر نصفت عليه بدائع الأنواع
والشمس أبهى من عروس تزلفت يوم الزفاف بصعد وصاح
ولله بالولدى بجل صلابا من زلق أو مقلبات صفاح
الصورة الرابعة حزينة

وجرت سواقي كالنواذب بالفرى وعن الشجرى يتألق ورواح
للتاكيات وماهرهم صباة الباكيات بدمع صفاح
من كل بادية الطرود خبطة ولله في أحشائها صلوأح
يبكى بخاربت - وتصحك بدعت كالعيش بين نسط ورواح
هى في اللامل والفلول - وحارها اعنى - يوم يبره الهداج

إن الصور الخرافية على هذا النحو تمتنع وحده الجو النفسى .
فهى مشاهد متناغمه من الفرح والحزن . والفرح والحزن في موقف
شعوى واحد . وهذا يجعل البناء الشعرى مهلهلا . رغم ماى بعض
هذه الصور من حده وطرفه . وسك . كشبه القصاص بالمرمر . والعجم
بالعجم المستمر الكنت . وسحرك الطائر

إن المشاهد لا يوجد بها إلا الخيال الذى أبدعها . فهى دليل
على المهارة الفنية . والخيال اللعوب كما يسميه هو . ولكنها لانعوم
دليلا على وحدة الشعور النفسى . والصدق الوجدانى فى النظرة إلى
الطبيعة ككل

وهذا يدفع بنا إلى مباشرة السمة السمة الثانية وهى

الأهم بالواقع الخارجى على حساب الواقع الوجدانى

فمعظم الصور يبدو فيها التركيز على القائل الخارجى أكثر من
التفكير على الطابع الوجدانى . فعالم الصورة عند شوقى حافل
بالخمر . والقصة . والعسجد . والرفق . والمرمر . والنؤلؤ .
وندر . ولكن هذا العالم مأساوى المرفق بدمع الذى يدركنا بعالم ابن
مصر . وكلامه يشبه فى شأه وبنية . يبدو فى كثير من الأحيان
تقربيا بمتعة حرة الشعور . وحقق النفس الإنسانى

غير أنه يبقى أن نسأل أن هذه السمة لا تسحب على كل
شعره . فهناك قصائد من الشعر الوجدانى العميق الذى لا يتقرب
بالطبيعة امتزاجا صادقا . والصور العديدة التى نقلناها أعد حديثنا
من التشخيص خبر دليل على ذلك

ومن هنا ندور الحملة التى أثارها الأستاذ القادر فى كتابه
«الديوان» على طبعة الصورة السمة عند شوقى مبالغ فيها . وحاد
الوقت مناقشة الأساس الذى قامت عليه . خاصة أنه يتصل بموضوع
حشا «الصورة الفنية»

الأستاذ العقاد يعب على شوقى . فى معرض نمده لقصيدته فى
ثناء محمد فريد . اهتمامه بالتماثل الخارجى . وعند المقارنات بين
الأشياء دون نظر لواقعها النفسى . وقال فى ذلك مقولته الماثرة على
كل لسان . وكل كتاب يعالج موضوع الصورة

«فاعلم أنها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشر بجزء الأشياء لأم
بعدها . ويحصى أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول
لك عن الشيء ماذا يشبه . وإنما مزته أن يقول ما هو . ويكشف
لك عن لبابه . وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن
يتألفوا فى أشواط البصر والسمع . وإنما همهم أن يتماثلوا ويودع
أحسهم وأطعمهم فى نفس إخواته ربة مارة ومحمد . وخلاصة
ما استطاعه أو كرهه وإذا كان كذلك من الشبه أن تذكر شيئا أحمر ثم
تذكر شيئا أو أشياء مثله فى الأحمر لمر . لما ردت على أن ذكرت
أربعة أو خمسة أشياء حمراء بذلك شيء واحد . ولكن التشبيه أن
تطع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفسك .

وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . فإن الناس جميعا
يروون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس

ويقوة الشعور ويقلقه وعمقه . واتساع مداه . ومفاده إلى صميم
الأشياء . يجتاز الشاعر على سواء

ولمنا لأميره كان كلامه مطرا مؤبرا . وكانت النفس بواقه إلى
سماعه واستماعه . لأنه يريد الخباة حباة . كما تريد المرأة النور
بورا .

وهذا الأساس الذى أقام عليه الأستاذ العقاد حملته ليس
حديث . بل قال به كولبروخ . وورثورث وغيرهما من أصحاب
للدسة الرومانتيكية التى كانت تتطلب الأصالة فى الصورة
والصدق الفنى فى صياغتها . وقد طبعة دمه بنفسى .
والاهتمام بالواقع الوجدانى أكثر من لاهتمام بالقائل حتى

فهو يريد من مروج الرومانسيكيين . والصورة لرومانسيكية
وحدها الصيغة المقدسة للتعامل مع الصفة . فهناك الصورة
الكلاسيكية المنصطة بشكيلة العقل . والبرنسية الدائمة على جميع
الوصف . فلماذا نلزم شوقى تذهب بعبه ؟

ولشاعرنا صور وجدانية كثيرة أخذنا عن بعضها فى وصفه «الديوان»
بولون «ودرجة» و«أندلسياله» . وحواره مع بعض مشاعر الطبيعة
كالصلة الوجدانية التى كان يفيمها مع الطير ويثيرها مكس الأسمى
والشجر فى هوسا

نقد كان شوقى يتم بدور العاطفة والوجدان فى الشعر . وقد
وصح هو بنفسه هذا الدور

وهناك بيت له يوضح فيه مفهومه للشعر جاء عرب فى رثائه
لأبياتنا بدنا مالا يدع محالا للشك على وعيه بأهمية الوجدان
والعاطفة . والذى يدعو إلى الأسمى أن هذا البيت . رغم أهميته .
لم يقدح له الدبوع والانتشار . على البحر الذى حدث بيت عند
الرحمن شكرى :

ألا يماطلس البحر فرسك البحر
لقد قال شوقى ما هو أبلغ منه وأصرح فى التعبير عن دور الوجدان
والعاطفة والبيت هو

للمر دمع ووجدان وعاطفة
بالت شعرى هل قلت الذى أجده

ترشيح الصورة

وهو مصطلح بلاغى قديم سيمنه تدلالة على سمه منه سمته فى
صور شوقى . وهى تفصيل صفات المشبه به بناء على الادعاء والبناء
فى تناسى الشبه وإدعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به

وسأذكر هنا مثلا واحدا لتوضيح هذه السمة . هى قصيدته فى
ثناء سعد رطلول . حيث يشبه فى مطلع القصيدة بالشمس ثم يسوق
للمشبه ويفصل صفات المشبه به وهو الشمس يقول شوقى

شجرا الشمس وماتوا بضحاهما
لبنى فى المركبة لا قلت بوشح همت فسادى فسادها

جلل الصبح سوادا يومها فكان الأرض لم تلج دجلا
انظروا تلبوا عليها شفا من جراحات الفصحايا ودمعا
وهذا الترشع موى من فاعلية الصورة . ويالتغ في إلحاق المشه
بالشبه به . كأنه صار من جسمه . ولستحق صفاته

عقلانية الصورة

ولأريه بهذا المصطلح أن صورته خاصه لطق العمل
وساده . وأما من بنات الفكر لاس بنات الوجدان . وإنما أريد
شك آخر هو يدين صورته الخيالية بالحكمة الخفية . فاعظم صورته
الشعرية بسبب حكمة . وخاصة في الرثاء في وصفه لشهد مهران
الس والقاء لعروس في البر يحتم المشهد بهذا الب

وإذا تنهى الحب وانطق القدا فالروح في باب الصبغة الي
وي وصفه لضرة الورد وسرعة دونه يذله بهذه الحكمة

ينيلك مصرعه . وكل رائل ان الغبة كصورة وروح

وفي الرثاء نجد الحكمة تتولى على جماع صورته . ويستطيع قارىء
الشوقيات أن يطالع مرثياته في سعد زغلول . ومصطفى كامل .
والمعلولى . وجوزجى زيدان . وسيد درويش . وعبد الحمامل
ليناكد من هذه الحقيقة . وليس هذا بالأمر الغريب على شوقي
فقد وصح في حديثه عن الشعر حبه للحكمة فهو القائل :
الشاعر لم يورق الحكمة كالمضى : صاعه ولاصوت

وهو القائل : لا يزال الشعر عاطلا حتى تربيته الحكمة . ولا تزال
الحكمة شاردة حتى يؤوبها بيت من الشعر^(١٧)

ولذلك أكتب في شعره من الحكمة التي كانت خلاصة لمرءاته .
أسفاره . وتجاربته . وخبراته : فإذا اعتبرنا الحكمة عنصرا جوهريا في
شعره فمضى ذلك أن الشعر عنده وجدان . وعاطفة . وفكر .
واسلوب وجمال لعوب .

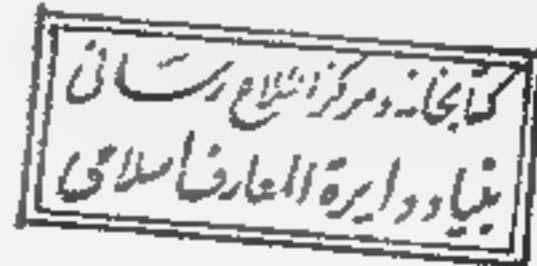
وهذه النظرية الشعرية التي صاعها بقلمه نظما ونثرا طمعا في
شعره أفضل تطبيق : هو شعره حمق الوجدان . وبص العاطفة .
ودكاء الفكر . حيلة الأسلوب . وزوغة الخيال

كان صادقا مع نفسه . ومع المرحلة التاريخية التي عاش فيها
والتي اتست بالطابع الكلاسيكي . فكما يقول (أوسى واريس)
لكل مرحلة أسلوبية فتشاكلها البلاغية الأساسية . كالهجاز . فإن لكل
مرحلة نوعها الخاص من المنح المخازي . فنشعر الكلاسيكية الجديدة
بتميز على سبل المثال بالتشبيه . والخشوب بالنعوت التريسية . والشعر
الحكمي . والتوازن بين الأجزاء وبالفتاق^(١٨)

ولم يكن شوق مثلا لهذه المرحلة الأسلوبية فحسب . بل كان
رائدا . ومجددا . ومبتكرا في كثير من صورته
وبكلمة نجاحا وامتيارا أنه بعد خمسين عاما من وفاته لم يظهر
الصوت القوي الذي يملأ المساحة العربية بآيات العصر الشعري .
وعلم على القمة الشاعرة التي تركها شاعرة حتى الآن

الهوامش :

- (١) د. اساب وملاح في مداهب الشعر ونقد . طبعى خلال من ٦٥ . دار نجمة مصر
- (٢) السابق من ٨٩
- (٣) السابق من ٨٢
- (٤) الرمر والرمزة في الشعر المتاصر . محمد فتح احمد . من ٢٥٦ ط ١ دار الشايب
- (٥) أسواق الذهب . أحمد شوقي . من ١١٩ . مطبعة الهلال . ١٩٢٢
- (٦) الشوقيات ج ٢ من ٣٧ ط ملكية المصرية . ١٩٧٠ م
- (٧) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٧٩
- (٨) د. اساب وملاح في مداهب الشعر ونقد ٨٢ - ٨٣
- (٩) الشوقيات ج ٢ من ٢٧ - ٢٨
- (١٠) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٢٩
- (١١) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٠١
- (١٢) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٨٠
- (١٣) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٥٨
- (١٤) أسواق الذهب من ١٣١
- (١٥) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٨٧
- (١٦) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٩١
- (١٧) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٩٣
- (١٨) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٩٣
- (١٩) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٩٥
- (٢٠) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٣١
- (٢١) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٤٢
- (٢٢) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٦
- (٢٣) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٢٨
- (٢٤) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٢
- (٢٥) مصرع كلبواترا . من ١١ ط ملكية المصرية



- (٢٥) الرمر والرمزة في الشعر المتاصر من ١٥١
- (٢٦) الشوقيات ج ٢ من ٢٣ - ٢٤
- (٢٧) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٣٦
- (٢٨) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٧١
- (٢٩) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٥٦
- (٣٠) الشوقيات ج ٢ من ٢٢ - ٢٣
- (٣١) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٧٠
- (٣٢) أسواق الذهب . من ٧ - تحقيق رشيد رضا
- (٣٣) الشوقيات ج ٢ من ٢٥٠
- (٣٤) الشوقيات ج ٢ من ٦٤
- (٣٥) الشوقيات ج ٢ من ٧
- (٣٦) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٣٦
- (٣٧) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٢٦
- (٣٨) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٢٣
- (٣٩) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٤٠
- (٤٠) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٢٤
- (٤١) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٤٧
- (٤٢) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٤٧
- (٤٣) الشوقيات ج ٢ / ٢ ٢٣
- (٤٤) الشوقيات ج ٢ من ٢٠ مطبعة الشعب
- (٤٥) الشوقيات ج ٢ من ٦٥
- (٤٦) أسواق الذهب من ١٢٨
- (٤٧) السابق من ١٢٩
- (٤٨) نظرية الأدب من ٢٥٥ . تأليف ريتيه ويلك . لويس واريس .
ترجمة محمد الدين صبحي . دمشق

التتعر المندشور

عند

أحمد شوقي

حسين نصار

يطلق من كتبوا عن الشعر المصري الحديث على أن أحمد شوقي هو قمة الحركة الكلاسيكية (الاباعية) الحديثة. وعلى الرغم من ذلك تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن أن الشعر الدنالي المعروف لم يعد كافياً وحده لمجى صاحبه المكان الرفيع الذى يروى إليه فتطلع منذ شبابه إلى أن يرفده بأعاط أخرى من فى القول فأتى بالشعر المسرحى الذى التبعه مسرحية على بك الكبير التى نظمها أول ما نظمها فى باريس فى سنة ١٨٩٢. ثم أعاد نظمها وضم إليها ست مسرحيات أخرى. وأتى بمسرحية نثرية، وعدد من الروايات للنثرية. وكتب الحوار والمقالات النثرية أيضاً وقد عززت، فى أشهر كتبه النثرية أسواق الذهب. على ثلاث مقالات أعلنت افتتاحية كل منها أنها من «الشعر المنشور». وعلى الرغم من أن كتاب أسواق الذهب مطبوع فى سنة ١٩٣٢. فإننا نستطيع أن نعود بالمقالات إلى تاريخ أبعد

وأما المقال الثانى - وهو «الوطن» - فبمك أن نرند به إلى سنة ١٩٢٤، فإن افتتاحية المقال تقول^(١) «ولو جمع جامع ما قال المؤلف فى مفاخر الوطن من يوم قال منذ ثلاثى سنة

وسنحبنا فلم نحل لبنا وصلونا فلم نجبرنا علاه لاجمع لنيد غير صفر شاعل للروس الوطنية». ولما كان هذا العد أحد آيات قصيدة كبار الحوادث التى ألقاها أحمد شوقي فى المؤتمر الشرق الدولى الذى انعقد فى جيب فى شهر سبتمبر ١٨٩٤، كان الاستنتاج الطيعى أن المقال كتب قريبا من التاريخ الذى ذكره. وبطمتنا إلى هذا الاستنتاج قوله فى المقال^(٢) «وليس أحد أولى بالوطن من أحمد، فلا (يامتور) والشفاء فى مصله، ولا (كيال) والحياة فى مصله، أولى بأصل الوطن وفصله، من الأجير المحسن إلى عياله» فإنه عى بذلك - مما أطل - كيال أناتورك - الذى استطاع

أن المقال الأول - وهو «الجندي المجهول» - فستطيع أن نرده إلى أواخر سنة ١٩٢٠ وأوائل سنة ١٩٢١، لأن الاحتمال بهذا التصب وقع فى ١١ نوفمبر ١٩٢٠، ولأن افتتاحية المقال تورد عبارة، أطل أنها تدل على كتابة المقال بعد الاحتمال بوقت قصير. تقول العبارة^(٣) : «وما كان للمؤلف أن يترك مثل هذا الموضوع بلا جولة خياله فيه، أراد أن يضع رهرة من زهر أده الرافع على ضريح الجندي المجهول...». وقد ورد المقال أيضاً فى كتاب «المختار من شعر أمير الشعر»^(٤)، لأديب مصرى، حاملا عنوان «الشعر المنشور» وه الجندي المجهول» ويؤكد ذلك أن أحمد شوقي نفسه هو الذى وصف المقال بالشعر المنشور، كما يؤكد أن تاريخ المقال سابق على ١٩٣٢، لأنى أحسب أن كتاب المختار طبع قبل ذلك التاريخ، وإن لم يدون عليه تاريخ محدد

أن يطرد اليونانيين الغزاة من الأناضول في سنة ١٩٢٢ ، وبشيء
الجمهورية التركية على الرغم من المعارضة الأوروبية في ١٩٢٣

وأما المقال الثالث - وهو المذكور^(١٠) - ضد أعداء «إلى روح
صديقه المرحوم مصطفى كامل» ما يشاهد تاريخ كتابته . ولكننا نعرف أن الزعيم المرنق مات
في ١١ / ٢ / ١٩٠٨ . وأن الشاعر رثاه ثلاث مرات .

أما المرة الأولى فقد اختلف فيها المؤرخون ، غير أن الأستاذ
الدكتور أحمد محمد الخولي^(١١) صرح أنه قرأها في جريدة اللواء
بتاريخ ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٨ . محسم الأمر وأبان أن الشاعر نظم
قصيدته بعد وفاة الزعيم بأيام . ورثى الشاعر الزعيم في ذكره في سنتي
١٩٢٤ و ١٩٢٦ . وأحسب أن المقال مرئط بإحدى هاتين
لقصيدتين . رثاه ابتاحة لقصيدة سنة ١٩٢٦ .^(١٢)

أعود اسمي ذات السند وإلى مصطفى المنفلوطي

ضد كانت حواطر أكثر منها رثاء

لماذا أراد أحمد شوقي بمصطلح «الشعر المنثور» ؟ ذلك هو
ما يسمى هذا البحث إلى إبانته

لم يكن أحمد شوقي أول من استخدم هذا المصطلح ، ولا أول
من كتب في هذا الجنس الأدبي . وعلى الرغم من ذلك فإني - إلى
الآن - لا أعرف هذا الأول على وجه البعير .

نقول مسلمي الخضراء الجيومي^(١٣) من المفضل أن يكون
جورجي زيدان أول من استخدم هذا المصطلح في سنة ١٩٠٥ في
وصفه لتجربة أمين الرخاوي الشعرية . ونقول إن مؤرخي الأدب
يتفقون على أن أمين الرخاوي أول من كتب الشعر المنثور ولذلك أطلق
عليه لقب «أبي الشعر المنثور»^(١٤) .

وعلى الرغم من ذلك فإن أقدم نص موصوف بالشعر المنثور
عزرت عنه يس من قلم أمين الرخاوي . وإنما من قلم الدكتور نقولا
فياض . فقد وردت في ديوانه تسمى «رفيع الأقحوان» قطعة
بمعنوان «التقوى»^(١٥) وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل إنها «قيلت في
إحدى اجتماعات الجمعية الأسبوعية لصف المنجب» . سنة
١٨٩٠ . ولما كانت عملاً طلابياً قايماً - فيما أظن - لم تلت
الأنظار ، بل أظن أيضاً أنها ليست البده الحقيقي لهذا الجنس
الأدبي

ويمرل ميعاليل بجملة في نقده للمجموعة الكاملة لمؤلفات
جبران خليل جبران^(١٦) . بين ١٩٠٣ و ١٩٠٨ أخذ جبران يشرق
جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان «دعمة
وابسامة» وهذه المقالات هي التي جمعت عام ١٩١٤ ونشرت في
كتاب بين العواصم ، وكان الفصل في نشرها لتسبب عريضة .
أما أقدم نص بين يدي من نصي الرخاوي فذلك الذي كتبه في

القريكة (لبنان) في ٢ تشرين أول سنة ١٩٠٥ ، وبشرته له مجلة
الحلال في الشهر نفسه^(١٧) . وتضم الرخاويات كثيراً من الشعر المنثور
غير أن للروح منها يقع بين سنتي ١٩٠٨ و ١٩٢٣ . وقد صي روثايل
بعلى عناية شديدة بجهود أمين الرخاوي . وولى نشرها في مجلته
«الحرية» ، فأثارت انتباه الأدباء ، وريقت ذلك الحس الأدبي
باسم أمين الرخاوي ، ومن هنا أطلق عليه اللقب الذي ذكرته .

ويضم ديوان خليل مطران^(١٨) كلمات لنفس وصفت بأنها شعر
منثور ، وقيل - إنها أنشئت في جملة تأبين للمرحوم الشيخ إبراهيم
البارجي . ولما كان الشيخ إبراهيم ناصيف البارجي قد تولى في
٢٨ / ١٢ / ١٩٠٦ قاتني أظن أن الكلمات ألفت في يناير ١٩٠٧

ثم توالى الأدباء الذين ساروا على الدروب ، وكتبوا قطعاً من
الشعر المنثور ، من أمثال عي زياده ورشيد مجلة «رحيب سلامة
ولويس عوض» . بل أصدر بعضهم كتباً حافلة به مثل «عرش الحب
والجمال» لمبير الحسامي الذي طبع في مطبعة الأرد في بيروت سنة
١٩٢٥

وقد أثار الشعر المنثور معركة نقدية عيفة . فقد رفض أصحاب
الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون المنقو رفض
بانا ، ووصموه بأنه يقوم على مفومات غير ضرورية ، بل هي ثقبة
على الشعراء

ولحق أن القافية لم تلتق المحوم من أصحاب الشعر المنثور
وحدهم ، بل من أكثر فئات الشعراء ، بل إنها نجد الشكوى منها
عند الشعراء القدامى أنفسهم ، ونجد عندهم محاولة في إثر محاولة
للتخلص من غير القافية الموحدة ، بما أعطوا أشكالاً فنية رائقة في
العصور القديمة مثل المزدوجات والرباعيات والموشحات والمهمسات
وأمثالها ، وفي العصور الحديثة مثل الشعر المنقطعي . ثم الشعر المرسل
الذي نخل عن ضرورة التقفية .^(١٩)

وأعتقد أن الزهاوي الذي كان معارصاً قوياً لوحدة القافية جمع
كل ما انتهت به في قوله^(٢٠) : «وأما اختلاف القوافي في القصيدة
الواحدة فكجمل كل قسم من أقسامها على قافية فظية سهلة للشاعر .
ولكن القافية مما احتفظت لغير تقيد الشاعر ولا تدعه حراً في إظهار
ما يريد من معنى أو شعور ، فالسبب الأكبر لتأخر الشعر في العربية
عنه في اللغات الغربية هو القافية ، ذلك القيد الثقيل الذي يثقل به
الشعر فيفسد مبطناً في سريره كالماشى في الوحل . وأحسب أن القافية
هو عضو أثري .. ولا بد من زواله بالتمام لعدم فائدة اليوم ، ولتقيده
الشعر فلا يتقدم حراً كبقية الفنون» . وأصاف إلى ذلك أنها تقدم
إحساس الشاعر وهو في غيبوبة الإبداع ، وأن جرسها العالي يفسد
إيقاع الوزن ، وأجسج نقاد القافية على أنها هي التي حالت دون نظم
العرب للشعر القصصي الملحمي

وأعرب الأحرار قول درق الله حسون . الذي حاول أن يؤصل
نظام التحف من القافية الموحدة برده إلى أقدم عصور العرب .
فقال^(٢١) : «لم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل
أحرى القيس لأنه أول من أحكم قوافيه»

فهذا القول بعد عمر الصواب لأن العرب لم ينظموا في موضوع واحد أو موقف واحد إلا شعرا موحد القامة ، كما يقول هوريه^(١٢٧) وصيغ منه أن جميع القصائد التي وصلت إلينا من عصر امرئ القيس وقس عصره - هي نظم - تخدم القافية الموحدة

ولم يوجه الوزن التقدي من جميع فئات الشعراء مثل القافية - فلم ندر بعد القدماء فكرة الخروج على الوزن ، وإن أتى بعضهم بأوزان لم يذكرها الخليل بن أحمد كافي العنابة والوشاحين ، وحالف بعضهم بين أطول الأنشطار - مثل الموشاحين وشعراء الكاكا وكانوا يقوموا بإدراك « الشعر الحر » حطيم النظام القديم للوزن فإنه التزم نظام التعملة ، وهو لون من الوزن - وإذن فلم يحاول أن يطرح الوزن بجميع أنواعه غير أصحاب الشعر المنثور ، ولذلك نجد أصحاب الشعر الحر يشتركون معهم عند مهاجمة النظام القديم أو ماحوه النظام العمودي

وكانت الحجة التي اعتمد عليها خصوم الوزن هي الحجة التي اعتمد عليها خصوم القافية تقريبا ، فالوزن عندهم أمر زائد على جوهر الشعر ، وفيد على الشعراء . قال أمين الريحاني^(١٢٨) : « فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تلبيدها تنقيد معها الأفكار والمواضع - فحينئذ غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبدل أو تشويه أو إيهام وهذه بليتها في تسعة أعيان الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام »

وطبعي أن يجد الوزن أنصارا كثيرين يدافعون عنه ، ولكن أقدم من عثرت على دفاع له إبراهيم عبد القادر المازني ، الذي أجاد في كتابه « الشعر حياته ووسائله »^(١٢٩) القائل بالشعر المنثور وجوما عيبا ، ورماهم بالجهل والخطأ والحق ، فقال « فهدو فيالة ركب الناس ليا جهل عظيم ، ودخل عليهم عطف فاحش . وهي هل يمكن أن يكون النثر شعرا ؟ فقد ترى أكثر الناس في هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا في الشعر ، وأن من الكلام ما هو شعر وليس موزونا . حتى لقد ذهبت الصحافة والحقق بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر ، وهم يحسون أنهم جاوزوا بشئ حسا وابتكروا فنا جديدا » .

وقدم المازني سؤالا مبسطا هو : هل النثر فن آخر أم هو والشعر فن واحد ؟ وأسرع بالقول إن هذا السؤال ليس له إلا جواب واحد وعلى الرغم من ذلك تابع وردزودت حين أعلن أن الشعر ليس نقبض النثر كما أن الحيوان ليس نقبض الثبات ولكن بينهما - على ذلك - فرقاً عسويا لا سبيل إلى إعماله .

وإذن فالنثر ليس بشعر . ولكنه قد يكون شعريا ، وعلى بذلك أنه قد يكون حالشا « لمواضع » تغلب عليه الروح الخيالية ، وحدث في العصر تأثيرا - ومثل هذا النوع من النثر بكلام الأعرابي - وقد سئل عن مقدار عرامه بصاحته - فقال : « إلى لأرى الشعر على حذارها أحسن منه على حذار الناس » ، وقول الآخر : « ما رلت أريب القمر حق إذا عاب أوتيه »

وأعني في وضح أن الذي يفرق بين الشعر والنثر إنما هو الوزن ،

فهو الجسم الموسيقي للشعر ، وليس ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه ، فيؤتى بذلك إلى أنه شئ متصل عن الشعر بل ذهب إلى أن أحد من ذلك وصرح أن الإنسان لم يجرع الورد ولا القافية ، ولكنها شأ من الشعر . ولا شعر إلا بها أو بالوزن على الأمل

وعلى ذلك بأن كل عاطفة مستولى على النفس ، وتندفع بدفعا سويا لا تزال تتلمس له مسونة مثنها في بدنها والمواضع العميقة الطويلة الأجل - مد كان الإنسان - تبعي لها عرجا وتتغلب له موزونة . وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوضح .

وإذا أتت أقواله بأقوال ليجعل ويستوفى تؤكد ضرورة وزن الشعر ، وإن كان الأخير - هي يبدو - بقصد عدم مطلق لا يوزن المعنى .

ومير العقاد في مقاله الذي كتبه في البلاغ الأسبوعي في ١٠ / ٦ / ١٩٢٧ بين الشعر والنثر تغييرا صارما ، حين قال^(١٣٠) « من المفهوم المقرر عند جميع الناس أن الشعر شئ غير النثر . هذه مسألة مطروحة منها . وأقام هذه التفرقة المبرح على الوزن . وإن اجتمعت معه مقومات أخرى أكملت . والثرم العقاد بهذا الرأي طوال حياته »

واعتقد أن الدكتور محمد التويهي أحسن تمثيل المعارضين للشعر المنثور عندما عقد فصلا في كتابه « قضية الشعر الجديد » جعل عنوانه « لزوم الوزن في الشعر »^(١٣١) . واعتمد فيه كثيرا على ت. س. إليوت .

فرق التويهي بين الشعر والنثر تفرقة قائمة على وصيفة كل منها فالشعر يهتم بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة ردة لشدة والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة ، والسمة الأولى للوزن . وليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الحسي والفرج الصوتي ، اللذين يأخذاننا ونحن نعالى الانفعالات القوية . والنثر أيضا يدخله تراوح - أي تردد بين صعود والهبوط في العاطفة - لكن تراوحه يأتي على غير نظام ، أما التراوح الذي يأتي في الشعر فينبع نظاما فيه ترتيب وتكرار - أو قل فيه إيقاع مطرد

واعتمد على إليوت في التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر^(١٣٢) فالشاعر يصل إلى حدود الوعي ثم يتجاوزها إلى عالم لا يستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإنما يبلغه الكلمات المنطوية . وهذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى . ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته دوامت الموسيقي الشعرية ، لأن الموسيقي هي التي تحكمها من ذلك .

وإذن فالمصدر الحقيقي للوزن الشعري عند التويهي ليس شيئا عيبيا عامضا يتزل على الشاعر من سماء مجهولة فيعبره عن البشر - بل هو حاجة عسوية تنور في البشر حسما وقت لا يتبدل نفوس - وإن وصلت أقصى احتدادها ومقدورها على التعبير الناقل لحدوى الانفعال

في الشعراء . ومن هنا كان الوزن للشاعر الحق المشوب بالعاطفة أمراً طبعياً جلياً ، ولم يكن شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه ، ولا مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة .

وليس الوزن قيدا يرم به الشاعر الحق ومحاوّل الخلاص منه ، بل الشاعر الصادق الشعري لا يجد من الأشكال الموزونة مناصاً حين يحاول الكلام في ساحة الإغغام . وابتداءً من ذلك رفض إليوت لتحرر الشاعر من الشكل الموزون وإعلانه أن الشاعر الرديء وحده هو الذي يحاول التخلص منه . وإنما تكون ثورة الشعراء التأثير على الأشكال التقليدية التي لم تعد تصلح للاحتواء على الجديد من فكرهم وحسبهم ومنهم وموسيقاهم . ويميز لنا ذلك إسحاق كل حركة دعت إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن ، وإصرار الشعراء كل مرة على العودة إلى الوزن وقبول قيوده طائعين ، وإن ابتكروا أوزاناً وأشكالاً جديدة .

واتفق الدكتور محمد مصطفى بدوي^(٣٣) مع خصوم الوزن والثقافة . فأعلن أنها في الشعر المصري بحول دون التعبير الصادق ، وبسببها يتسرب الخطائية المذكورة الآن حتى عند أكبر الشعراء ، وأن ذلك يوجب على الشاعر أن يثور إلى حد ما عليها .

ولكنه أعلن أن الشعر المتطور ليس شعراً في حرفة . وأقبح هذا الرأي على تصور الشعر . وهو عندنا تعبير لغوي عن تجربة نصية لما مقوماتها العاطفية ، ويتبع هذا التعبير نفساً موسيقية ، وذلك هو الوجه الخلاف بينه وبين موسيقى النثر . فهذا النظام الكلي - (وهو المنصر) انشكلي في القصيدة بالمعنى العميق للكلمة - هو الذي يجعل القصيدة فناً ، وهو الذي يجعل الشاعر يسطر على تجربته العاطفية بدلاً من أن يندد نفسه ويشتتها في تأوهات أو صرخات مقطعة لا علاقة بينها كما يحدث في الحياة .

ولم يرفض الدكتور بدوي الشعر المشرى وحده بل رفض الشعر الحر الذي يلتزم تعمية واحدة لما يقع فيه من رقابة لا يمنحها شيء ، تلك الرقابة التي تحدث في النفس أثراً يشبه التخدير ، وما أبعدنا عن الرؤية الشعرية الصافية البنية . كما رفض الشعر الذي ينتقل من بحر وقافية إلى بحر وقافية أخرى مما يخلق القارئ والأذن للموسيقى المرحفة .

وأهم ما اعتد عليه مؤيدو الشعر المتطور التعريف الذي قدموه لشعر مبنياً على تعريف الشعر الأوروبي والأمريكي . ومهاجراً التعريف العربي القديم . قال المملوك^(٣٤) : « لا عطاء أن الشعر لا يقوم بالوزن والثقافة . وليس لتحديد العرب إياه بجلين إلا ذهباً إلى جهة القفص » وفي العرض المهم من وراء ذلك وهو المعنى . فإنا كثيراً ما نجد نثرًا توفرت فيه شروط الشعر ... وهكذا الحال في الشعر الذي خلا من الأساليب المشرى إليها فإنه أحط منزلة من النثر . ولقد أجاد الفيلسوف أرسطو الشهير بقوله : « إن الشعر يقي شعراً ولو كان بلا وزن » . ومن ثم حدد جورجى زيدان أنواع الشعر عند الأوروبيين فقال^(٣٥) : « فهو عندهم منظوم ومشرى . والمنظوم قد يكون موزوناً غير مقفى أو مقفى غير موزون ، وإنما الممددة عندهم على الخيال الشعري أو المعاني الشعرية » .

وأعلوا أنهم يحاكون الشعر الإمبري بما يكتبون ، بل صرح أمين الريحاني أنه يحاكي شاعراً مبنياً هو : وولت ويتان^(٣٦) ويدعى هذا النوع من الشعر الجديد Vers Libres بالإفريقية . وبالإنجليزية Free Verse أي الشعر الحر أو بالحرى المطلق ، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكين والإنجليز . فلما وشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية وولت ويتان Walt Whitman الأمريكى أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطناعية والأعرة (البحور) العرفية ... وولت ويتان هو مخترع هذه الطريقة وحاسن لواتها . وقد انصم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا . وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات « ومعية » ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المعالين بحاسن شعره الخبيطة ، المتخلصين بأحلاقه الديمقراطية المنشعبين لفلسفته الأمريكية . إذ إن شعره لا تنحصر مراهبه بقالبه الغرب الجديد فقط بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجدد .

ولم يتبع مؤيدو الشعر المتطور بالوقوف عند التعريف الإفرنجي للشعر ، بل أعلنوا أن التراث العربي يضم عدداً من الأخبار التي تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن في الشعر في جميع الأوقات . فأورد المملوك^(٣٧) خبر حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما دخل عليه في طفولته فسأله : « ما يبكيك ؟ » فأجاب : « لى طائر كأنه ملتبس في بردى حيرة » - « بى ربهور » فقال حسان : « يا بى : قلت الشعر ورب الكعبة » .

واعتدوا على اتهام قريش للبي - ص - بالشعر ، مما يدل على أنهم خططوا بين القرآن والشعر . على الرغم من جدم وجود وزن في القرآن ، وحلل جورجى زيدان ذلك بأنهم ربما لديهم شعر غير موزون كالذي كان عند إخوانهم من العبران والسريان فاسوا القرآن عليه أما أدونيس فرأى أنهم فعلوا ذلك مستندين إلى الدرجة العالية من التأثير التي يلعبها ، والمستوى الرجيع من البناء الخيالي . بل رد أدونيس والجيويسى^(٣٨) الصك الشديد بالوزن في الشعر إلى رغبة المسلمين في التفرقة الحاسمة بينه وبين القرآن الذي هاجم الشعراء وأنكر عليهم عملهم .

وأورد المملوك^(٣٩) عدداً من النصوص العربية القديمة في الوصف والحوار واللقامات والسود ، وكتب نثر المعاني الشعرية ، وحد كل ذلك من الأساليب الشعرية في النثر العربي التي تشهد لعدم التزام الوزن . وأعلن أن الأكندلسيين في الموشحات صمموا قيد الشعر بالوزن والقافية وإن لم يقصوه . فحفظوا لو تصرفنا نحن .. تصرفهم بحيث محل بعض القيود أو معظمها مما يذهب بالمعنى أو يفيد أفكار النظم ، فيكرر عندنا الشعر القصصى الذي نرى لغتنا بحاجة إليه .

وصرحت سلمى الجيويسى^(٤٠) بأن الريحاني لم يتأثر بالشعر الأمريكى وسجد في شعره للتطور بل بالإعجيل وسجع البلاغة والقرآن الذى خلف آثاراً في عدة مؤلفات له

ومها يكن من شيء ، فإننا إذا أردنا أن ننتدى إلى المعالم الإبداعية

للشعر انتشار في أذهان أصحابه بعد أن عرفنا المعالم السلية. وجدناهم يؤكدون على أن الشعرين انطواء وانتشار يتحدان في التعبير عن العاطفة المشبوبة يقول مير الحسامي عن إنتاجه^(٣٦) : «ما هذه القصائد والقطع الشعرية النثرية إلا حالات وتأثيرات وانفعالات النفس ، وعذاب وتأم وحفقات القلب ، ونهبات الصدر ودمع العين»

ولكن الرخاى - مما يبدو - يذهب إلى أن الشعر المنتور أقدر على تمثيل الحالة الشعرية ، إذ يقول^(٣٧) : «الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور .. ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ ، شعرا كان أو نثرا ، بصيغته (يصوغه) الشاعر في حال التقيد أو الإطلاق .. فإذا ما جاء القالب كبيرا سمحت الموجة تقلقل فيه . وإذا ما جاء صغيرا يفقدها الضغط جهالها ومعناها ، أما الشعر المنتور فالحيد الحيد منه ما استقام فيه القيلس الذي مر ذكره ، ليطمع أسطرا - أمواج - تكون صورة بارزة للأمواج النفس ...» وأترك الحديث النظري عن الشعر المنتور والنفاش حوله لأنظر في النصوص نفسها علنا نخرج بصورة واضحة له . وأبدأ بأقدم نص هنرت عنه .

ومن ينظر في ديوان «وليف الأحوان» للذكور لقولا فياض يجد «شعر شغوبا بالتجديد» ، يبه على ما يقوم به أحيانا ، ويهمل بالتجديد أحيانا أخرى . بملا ديوانه بالقصائد التقليدية التي تلتزم البحر الواحد ، والقافية الواحدة وينقسم كل بيت من أبيات الديوان إلى شطرين

ولكننا نجد فيه - إضافة إلى ذلك - القصائد التي تنقسم إلى مقاطع تنصهر على أن تغاير قافية كل مقطع كافة المقطع الآخر ، وتجعل فيه القصائد التي تنقسم إلى مقاطع لا تكون الخاتمة بين الفواصل بل تتلاعب بأطوال الأبيات ، فعل حين تلتزم بحرا واحدا في القصيدة كلها ، منذ أول مقطع إلى آخر مقطع ، نجعل بعض الأبيات مؤلفة من شطرين ، وبعضها الآخر عبر مشطور ، ونجعل بعض الأبيات أو لأشطار مؤلفة من تقيلة واحدة ، وبعضها من تقيلتين ، وبعضها من ثلاث مع إدخال عناصر الشاعر من حال وروحات عليا . فعل الشاعر كل ذلك في أربع قصائد دون تنبيه^(٣٨)

ونبه في إحدى القصائد أنه يحاول التجديد في مضمونها . قال في رثائه لأحمد باشا الصلح^(٣٩) : «وقد حاول فيها الخروج على التقاليد في الرقاء من فم الدهر وغير ذلك» . ونبه في قصيدة أخرى أنه حاول التجديد الموسيقى واللغوى^(٤٠) . نظمت هذه القصيدة في عرسي الكلام من التجديد في الشعر .. مثلا خاصا للتساهل في الجمع بين الأوزان المخاربة ، وفي القافية ، وللتوسع في استعمال الألفاظ على غير معناها المفهوم . «وبناها - فعلا - على المزج والوهم والتضارب والرجز والتخفيف والمسرح ، مع تغيير أطوال الأبيات» .

وبه على ثلاث قصائد أنها من «الشعر الطليق» ، دون أن يوضح مدلول التسمية . فإذا ما درسناها وجدنا التين منها من

القصائد العادية التي تقف أحيانا وتهمل أحيانا ، غير أنه التزم في أولها^(٤١) بحر الخفيف ، وفي ثانيها^(٤٢) بحر الطويل التراما كاملا ووجدنا الثالثة^(٤٣) تتألف من مقاطع تختلف في التقفية ، وفي عدد الأبيات التي يحوى عليها كل مقطع وفي شطرين بعض الأبيات وإجمال ذلك في بعضها ، وفي عدد التقفيلات التي يضمها كل بيت ولكن القصيدة لا تخرج عن بحر الرمل إذا فاهشنا عن عدد التقفيلات .

ونعبرا به على نص واحد^(٤٤) أنه «شعر مشطور» . عندما ندرس هذا النص نجد مقصدا إلى فقرات غير متساوية الطول . ونصم كل قصيدة عددا مختلفا من الجمل . ونشاع فيه السجع الذي يصم عادة جملتين ، وارتفع ثلاث مرات إلى ثلاث جمل . وأتى بحملة معتدلة الطول أو قصيرة . وحاول أن يسبق بنائها - فجاء بها كثيرا متشاكلة كما يلي

- اسم فاعل مؤنث + لا + من + اسم على فعل			
الظاهرة	لا	من	القصور
البارزة	لا	من	الخلود
- اسم فاعل مؤنث + ظرف أو شبه + لا + كاف			
الشبيه + اسم على فعل			
المقبلة	بحونا	لا	كالمها
الطالمة	عليها	لا	كالمها
- اسم على فعل + اسم متقارب الوزن + كاف مخاطب			
ما أجمل	هياك		
وأطيب	رياك		
وأطرب	حباك		
- مصدر على فعل + في + اسم على الحال			
فخرج	في		الأبصار
وخصوع	في		الأفكار
- فعل + واو الجماعة + جار ومجرور + اسم على الحال + كم			
لابنوا	على الحق		أعمالكم
واقصوا	بالحق		أعمالكم

لهذا ولما يتناثر في النص من جناس قليل ، ناقص أو مقرب . وسجع ، يتوفر له تنعيم على الجرس . وإن لم يصل في أية جملة إلى الوزن العروضي .

فإذا ما انتقلنا من الجانب الموسيقى وجدنا الكاتب صورا النثوي في صورة «حساء رابية» ، ذات وجه كريم ، ورائحة طيبة ، ترتدى مطارف العظمة ، وتضع تاج الكمال . وكشف لنا بحول نحوها من إعجاب شديد ، وعما تشطه - في رأيه - من مكانة كبيرة ذات أثر بالغ في العوس .

لنجمع هذه المقطعة إذن القصير ، فهي تشمل صفحة ونصف . والمعاملة الواضحة والتنظيم ، وانجاسا ساديا نحو التصوير .

وعندما نترك نقولاً فيأخذ إلى جبران خليل جبران نجد أننا أمام عمل كامل . فالكتاب أصدر كتاباً مستقلاً ، ملاءم بالأعمال التي تعد من الشعر المنشور^(١٠)

وإذا نظرنا في هذه الأعمال وجدناها متنوعة يصعب أن تدرج تحت صفات واحدة . فمن حيث الطول نجد العمل الذي يشمل ست صفحات مثل «يوم مولدى» (١٩٣) و«صوت الشاعر» (٢٢٧) والعمل الذي يشمل صفحة واحدة مثل «النفس» (١١٠) و«السعادة» (١٦٩) و«مدينة الماضي» (١٧٠) وغيرها

ومن حيث الموضوع نجدها تعالج موضوعات متعددة . وإن مرر من بينها الحديث عن الحب والجمال والشعر والرؤى والحياة والوفا والطبيعة

وحل أن الكاتب معرم بالمواقف والأفكار التي تقوم على المعاملة وما شابهها . فنتج ذلك في عوار الكتاب دعة وإتساعاً ، وفي كثير من عناوين الفصول مثل «موت الشاعر وحياته» (١٠٥) و«الأسس واليوم» (١٢٥) و«بين الحقيقة والخيال» (١٤٢) . وفي التناول في داخل الفصول . يقول مثلاً^(١١) . كان قلبي مليكي همار الآن عندك . وكان صبري مؤسسى فعند بك عدوى . كان الشباب يدعى فأصبح اليوم لاني

رحمك يا نفس ! فقد حملتى من الحب مالا أطيقه ! أنت والحب لمة متحدة ، وأنا والمادة ضمت مطرق . وهل بطول خراة بين قوى وضعيف ؟

رحمك يا نفس ! فقد أربى السعادة عن بعد ضامع . أنت والسعادة على جبل عال ، وأنا والشقاء في أعماق الوادى . وهل يتم لقاء بين علو ووطوء ؟

أنت يا نفس تفرحين بالآخرة قبل محي الآخرة ، وهذا الجسد يشقى بالحياة وهو في الحياة

أنت تسيرين نحو الأبدية مسرعة ، وهذا الجسد يحطو نحو الهناء بطء فلا أنت تتمهلين ولا هو يسرع . وهذا يا نفس منتهى التعلية أنت لترتعبين ...

رحمك يا نفس رحمك

وحل أن الكاتب يقيم كتابته على المناجاة وحوار النفس في أكثر الأحيان وحوار الآخرين في أقلها ، أو يقيمها على التصوير ، أريد بذلك اللوحات التي يرسمها لما يتداوله من أفكار ويتحد هذه اللوحات من الطبيعة وخاصة الأزهار والمياه والجمال والوديان ولطيف ، والجمال البرئ من بنى الإنسان كالأطفال والحيوان ، قال في حديثه عن الشاعر^(١٢) . «مجل عذب تستقى منه النفوس العطشى . شجرة مفروسة على صفة سر الرجال قامت غار ياتعة تظليها القلوب الخائفة . بلبل يتنقل على أغصان الكلام . غيمة يفضاء تظهر لمروق عطف المطلق ...» ولا يقع الكاتب بالصورة العامة في

اللوحات بل يكثر من الصور الخرسنة في اللوحات التي باتى بها تشبيها أو استعارة أو مجازاً

ويكثر جبران من الإشارة إلى القصص الدينية المسيحية خاصة ، وإلى الآلهة والأساطير الفبسية والإغريقية ، غير أن إشاراته قاصرة لا تتعدى الأسماء ولا تسهم في تشكيل البناء المعنى ، وإن كانت لفته قد تأثرت بأساليب الإنجيل والفردا أحياناً

وعادة جبران قريبة المأخذ ، لا تبعد كثيراً عن لغة الحديث بل تستمد منها ألقاظاً لا نجدتها في المعاجم العصبية ولا في أدب غير اللسانين أو المهجرين . وتعتمد فيها أنواعاً متعددة من تكرير المعنى الواحد ، أو الجملة المكتملة في أول كل فقرة أو كل جملة أو في السياق ، ليربط بين القطعة كلها وليحدث من هذا التكرار ما يشبه الإيقاع ، كما نرى في القطعة الأولى التي أوردتها . بل لجأ في بعض القطع إلى تكرار ما اقتنع به القطعة أو الفقرة في آخرها ، لتظهر القطعة في إطار واحد يجمع شتاتها برباط واحد ، ويدت لظاهرة شبيهة بما كان القدماء يسمونه رد الأعجاز على الصدور .

وفي كثير من الأحيان يجنى التقييم احتفاء تاماً ، أو ينجت ، فيصبح غير محسوس ، أو يتسلل إلى النفس دون أن تصطدم به الأذن . وفي بعض الأحيان يلجأ إلى عطف الجملة وبنائها بناء متشاكلاً فيطو النظم . ولكنه كان يسرع إلى تحطيم هذه التشاكلة بإحدى الكلمات أو الزيادة أو النفس ، فينحصر باسم ثابتة .

ومن ثم فإننى لا أبعد عن الصواب - فيما أعتقد - كثيراً إذا قلت إن جبران خليل جبران لم يعتمد في شعره على الموسيقى بل على التصوير أولاً ثم رقة العاطفة الحسية ثم التكرار .

وإذا انتقلنا إلى عمل عيسى إسكندر المعلوف وجدناه قطعة طويلة ، تشغل خمس صفحات من مجلة الهلال . ووجدنا الكاتب حاول أن يوفر لها التمتع معتمداً على السجع الذي يقرب من الالتزام في كل جملتين متواليتين ، وجاء نادراً في ثلاث ، ومعتمداً على ترفعة أبيات من شعر غيره على حديثه ، وبني جملاً معدودت بناء متشاكلاً ، مثل قوله : «أنت ملعب الحشرات ، ومسرح البيرت ، ومرجع الأصوات» .

ولذلك يمكن القول إن القطعة تحقق دعوة المعلوف إلى التلرج في التخلص من الوزن والقافية ، وإيجاد جنس أدنى وسيط في المرحلة الأولى . ولكننا عند قراءة القطعة ثانية نحس إحساس يقرب أنها ليست جسا أدبياً جديداً وإنما هي من الجنس الأدنى السائد في العصر العباسي ، غير أن أحداً لم يسم هذا الجنس شعراً وإنما سموه نثراً فنياً . فلا فرق بينها وبين رسالة بلع الزمان المهداني^(١٣) التي حقق بها كل ما دعا إليه المعلوف وأكثر مما دعا إليه

ولمحق أن المدارس لا يعتمد على ما سبق فقط لاستبعاد قصمه المعلوف من حيز الشعر ، بل يعتمد على ما هو أهم ، أريد موضوعها وتناولها فالمعلوف يتحدث فيها عن «المهراء والصوت» ، و«شاور» تناولاً علمياً يكاد يخلو من العاطفة حلواً تاماً

وعندما نتجه إلى من علمه الأدباء أبا الشعر المتثور - أمي
الريحاني - يجد لديه من ثروة أكبر مما وجدنا عند غيره من كتابه ،
وقد جعلها في الخريش الثاني والرابع ^(١٢) من ربحانياته . وعندما ننظر
في هذه الثروة نجد نوعا مثل الذي رأيناه عند جبران ، وإن كان
لأمر الذي نأسف له أنه صان تواريخ كتابه بعض القطع وأهم
بعضها الآخر ، صحرنا القدرة على رصد تطور هذا الفن عنده

وبتأرجح طول القطع عنده ما بين الصمحتين مثل « النجوى »
(٤ . ٣) ، والعشر مثل « لوز » (٢ : ٢٠٦) و « مل الموت
والحياة » (٤ : ٢٠) ^(١٣) ونسج كل القطع عن تجارب عاطفية
عاشها الكاتب أمام أحداث وأماكن وأشخاص تألمته ما كتبه

وبشعر فن الريحاني موقفا وسطا بين صون بقية كتاب الشعر
المتثور فراء يعتمد على التصوير ، ولكنه لا يبلغ فيه مبلغ جبران في
الساع الصورة حتى يحتوي على القطعة كلها ، وفي إحياء معظم ما
يتحدث عنه من معرقات ومحوسات ، وإعما أكثر منه في التصوير
الجزئي الذي لا ينسج إلا في قطع جد قليلة .

ويعتمد على الموسيقى ، ولكن هذا الاعتماد يحتاج إلى دراسة
أخرى لما أكثر القطع التي يحسبها الشعر أو يكاد ، والتي يجيب
فيها انهم خروفا متعارفا . ثم نلاحظ بقطع عالية الشعر حتى نكاد نخضع
للورن وإن كانت بادره . فبشيء بقاء الموشحات ^(١٤) في القسم إلى
مقاطع ، وتوزيع الجمل على السطور ، والمخالفة بين أطوالها ،
والمعايرة بين قوافيها أو أنسجاعها ، مع التزامها . ولو لا انعدام الوزن
لكننا أمام موشح لا يفصح شي

ويعتمد على المعرقات والصورة المتحولة من الكتب القديمة ،
غير أن الريحاني أكثر اعتزافا من القرآن وتأثرا بأسلوبه ، وأقل تأثرا
بالكتاب المقدس والأساطير القديمة من جبران .

ويعتمد الريحاني على التكرار ، ويمتد في أشكاله مثل جبران ،
مثل الموجات العاطفية التي يمانها الفنان في صعودها وهبوطها ،
ويصح العمل الفني في إطار واحد بلم أشناته في مقابل الورن والقافية
في القصيدة التقليدية ، وتكون الكلمة أو الجملة المكررة النغمة التي
تكشف عن أعمال الفنان ، وتكون نواة تلتف حولها أفكاره .

ومثل فن الريحاني بقوله في النجوى

« يا ذا الجلال الأزل ، الخلق يشيء من جلالك
يا ذا الور الدائم ، أمددني بقبس من نورك
يا ذا القوة غير المتناهية ابثث بها في قرأى

إعما أنا مبدأ الحياة الأزلية ، وعين الحب والقوة ، وإن حي قبك
عبيم بهجويك ... »

وأخيرا لم يفصلني خليل مطران للشوة والمنظومة أما المتشورة
فقد دروها عن وعي تام بشكلها ، فقد اقتضها بقوله ^(١٥)

« أطلق عبراتك من حكم الورن وقيد القافية
وصعد رفرائك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة في مقام .

وسار في القصيدة المنظومة على السجع المعروف ، فالتزم فيها
الكامل عمرا وللم المكسورة رويأ وقسمها إلى أربعة مقاطع ولكن
لا تبنى وحدة خاصة لكل منها فقد حاطب البيت في المقطع الأول
وأعظم مكانته . ثم تحدث عن صحرة عن رثائه وسحب البكاء
عليه . واتجه منذ المقطع الثاني إلى البيت ليحل معه في حوار فلسفي
عن الموت والحياة والخلق خلص منه إلى أن الميت بلغ به مثل هذا
التصكير في أثناء حياته إلى أن البر أشرف الأشياء ، فأنشد من كلمه
الرائع بلسم المكلومين . وأعلن في المقطع الأخير أن ذكره خالدة
وكل ذلك حديث مجده في كثير من القصائد القديمة

وتحدث في شعره المتثور حديثا فلسفيا أيضا عن الصراع بين الموت
والحياة أو الظلمة والنور ، وتساءل عن السبب في بكاء الموتى على
الرغم من حقيقة الموت ثم أجاب بأن البكاء إنما على بعضا الذي
ذهب مع الميت ، وأنشد من ذلك الجواب نكاة لحديث مسنن
عن قنبر من فقدهاء ، اعتمد فيه على عدد من الصور أعدها من
الطبيعة ، وهي صور تختلف عن صور القصيدة المنظومة ، وعن أكثر
الشعر التقليدي

وعلى الرغم من أن القطعة خالية من الورن والقافية والتنسيق بين
الجمل . بأشام خصبة تجري في كلامها حتى نكاد نشعر بورن ما
يجري في بعض سطورها

وأوضح الظواهر فيها التكرار وصور الطبيعة مثل قوله ^(١٦)

« فقدناه فقدنا لغة في براع
فقدنا زهرة ذابلة لنلر بلبول الحديقة
فقدنا حديقة متجردة تنسج بزوال الربيع
فقدنا ريعا انفضى به صبر في صبر رجل
فقدنا شمساً أطلعت ذلك الربيع وزائنه بأنوارها وأندائها »

تكشف لنا هذه الجولة في النصوص التي أصدرها المشرون
بالشعر المتثور عن تصورهم للجنس الأدبي الذي اعتقدوا أنهم
يتكروه ، تأثرا بهم بما وجدوه في الأدب العربي عامة وأدب الشاعر
الأمريكي ويتان خاصة . ويمكن أن نقول إنه حمل الخصائص
التالية

- التدفق العاطفي الحر ، فقد ركز كل من كتب الشعر الحر وعنه
على كونه ثمرة تجربة عاطفية شخصية ، وعلى أن الأديب استطاع أن
يعبر عن هذه التجربة تعبيرا صادقا ، لا يتيسر له في الشعر المنظوم ،
سبب قيود الورن والقافية وضغط أنثبات النثر على فكره وعبارة
ووجدانه . ولذلك تأثرت القطع التي أحس الأديباء اجتياز موضوعها
إعجاب القراء ، وهوى غيرها في أحضان النثر على الرغم مما حمل
من حل لغوية

- توفير لون من التنعيم ، هل ذلك أدباء مثل جبران عن طريق
الكلمات العذبة القريبة التي اختارها ونسج بها جملة فأشاع بها حلولا
خصصا تحس به الأدب المرهقة ونمطته الأدب العادية . وقعه آخرون
بالاعتماد على الحمل المعصية للسارية الطول ، وبالمساكنة بها في

بائها ، ويتروك الكليات ذات الحرس الواحد والجناس ، بل بالسجع الذي صار قافية ، علا فيها الرخاى فالترما في مقطوعه واشتب

— التصوير والإحياء — وصل ذلك إلى فته عند جبران الذي كان يحيل موضوعه مها كان إلى لوحة عريضة يعرض فيها الطبيعة بتصاريها المتعاقبة ، ومائته من أرهاق ونشانات ، ومما يعيش فيها من حيوانات ، ويثر الصور الجريئة . فتجد كل معنى أو حدث عنده يتحول إلى كائن حي له وجوده الخاص . ويدنو الرخاى منه على تعاوت . وإن كان لا يلحق به الله . فالخيال التصويرى شىء هام في حد النفس الأدنى

— التكرار — لما كان الشعر المنثور فاقد الإطار الذي يضم القطعة كلها والعمود الذي يحبس الفارىء أنه يجذب ما يبعث عنه من حديث ويعتد ما لا ينتمى معه . وكان صاحبه محتاجا إلى التنبيه العاطفى أكثر من حاجة النظم . يصطر إلى النقاط بعص الألفاظ التى تحمل — في بخله — أو أراد أن يحمّلها دقات شعورية جياشة أو بعض العبارات بقى تحت مهب نعمة ها بعداؤها ورددها إما في مطالع الحمل أو في مطالع المقاطع أو في مطالع المقاطع ونهاياتها أو في مطلع القطعة ومنها

— التقسيم : — لما أطال بعض الكتاب قطعهم ، قسموها بل قسمها حتى القطع القصيرة إلى فترات عدوها شبيهة بالمقاطع التى تنقسم القصيدة الرومسية إليها .

وأن الألوان لتنظر لها كتبه شاعرنا أحمد شوقي . وأول ما نلاحظه أنه أحسن اختيار الموضوعات . فهي موضوعات يمكن أن تكتب في الطروس المزهلة مشاعر تطلب من يعبر عنها . ولكننا عندما ننظر في القطع نفسها نلاحظ ما كنا نقرعه . ولا نجد غير أحاسيس شاحبة . ويطلب التناول العقل .

وإذا كانت المشاعر شاحبة فالموسيقى عالية . ذات رنين أرفع مما وجدناه في أى قطعة لكاتب آخر . فقد ألهم شوقي بالقافية التزاما تاما . جاء بها في جملتين في كثير من الأحيان . ولكنه وصل بها في بعض الأحيان إلى خمس جمل .

وأن أن تكون جملة قصيرة . متساوية الطول . متشاكلة البناء . فإزداد الرنين علوا ووضوحا . يقول مثلا (٥٠) : الوطن موضع الميلاد . وجمع أوطار الفؤاد . ومضجع الآباء والأجداد ... بهرى

المراجع

١ - إبراهيم عبد القادر لاروق : الشعر : حياته ووسائله - مطبعة البومصور بمصر ١٩١٥ .

٢ - أحمد شوقي : أسواق الذهب - مطبعة الهلال بمصر ١٩٣٢

٣ - أحمد محمد الحوق : وطنية شوقي - دار النهضة مصر - دون تاريخ

٤ - أدونيس - زمن الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ .

الصبا وملعبه . وعروس الشباب ومركبه . ومراد الرق وعصبيه . ومهما النبوغ وكوكبه . وطريق المجد ومركبه .

وأصاف إلى ذلك الجناس . وخاصة التناقص منه . فكان له أثره النفسى الحلى أيضا .

ونعتقد في قطع أحمد شوقي التصوير أيضا . فلا يرى عنده إلا صوراً جزئية طبقة للمدى . لا تقارن بما عند جبران . ولا تصل إلى ما وصل إليه الرخاى . وتغيب عنده صور الطبيعة غياها يكاد يكون تاما

ونعتقد النظم والتكرار أيضا

ولكننا نجد الإشارات المأخوذة من التراث النقال . بادء دققا النظر فيها وجدناها مأخوذة من التراث العربى القديم غالب . ومن التراث الإسلامى كثيرا . ومن التاريخ أحيانا . ولا نجد التراث الذى وجدناه عند جبران والرخاى . يقول : « قير .. يلقب به المحزون للنهالك » يقول (٥١) : هذا كله غير مالك . وكأن كل أخت حوله الحناء . ونحت ذلك الحجر صخر وكل أم ذات النطالين أسماء وعبد الله في ذلك القير

إذا أضفنا إلى ذلك الألفاظ القريبة التى اعتمد عليها أحمد شوقي في قطعه وأعطاها مسحة قديمة بارزة . كان لنا الحق أن نقول إنه لا يوجد ما يجمع بين أماله وأعمال أصحاب الشعر المنثور غير إيمان الوزن . ووضوح التنقيص . أما بقية خصائصها فتباعد بها عن الشعر المنثور . وتقرب من التراث العربى القديم . الذى عرفناه عند ابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالها . فلا فرق بينها وبين بقية القطع التى يصفها كتاب « أسواق الذهب » الذى أعلن الكاتب نفسه (٥٢) أنه يسده من وسم أسواق الذهب للزمخشري . وأطباق الذهب للأصفهاني

ولا عجب في هذه النتيجة فقد كان أحمد شوقي يرفع السجع للترنم دون بقية المقومات الفنية . ويكاد يلحقه بالشعر . قال عن (٥٣) « السجع شعر العربى الثانى . ولهواف مرنة ريشة عصمت بها القصصى . يستريح إليها الشاعر للطبع ويرسل فيها الكاتب اللحن عياله . ويسلو بها أحيانا عما فاته من القنرة على صياغة الشعر وكل موضوع للشعر الرصين محل للسجع . وكل قرار لموسيقاه قرار كذلك للسجع . فإنما يوضع السجع النابع فيها يصلح مواضع للشعر الرصين . من حكمة مخترع أو مثل يضرب أو وصف يساق »

٥ - أمين الرخاى : الرخايات - الطبعة العلمية - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٢ - ١٩٧٢

٦ - جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة - دار صادر - بيروت

٧ - د . حميد نصار - القافية في العروض والأدب - دار المعارف بمصر ١٩٨٠

- (١٠) ٢٠٤
(١١) ٢٨ : ١
(١٢) كتابات الخواص في فلال - ولعل الخواص كنية في تشريح الأول (أكتوبر) لا الثاني
(١٣) ديوان الخليل ١ - ٢٩٤
(١٤) انظر كتابي القادمة
(١٥) موزون : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ١٢ - ١٧ - ٢٦ - ٣٧
(١٦) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ٢٠
(١٧) قصه ٢١
(١٨) منير الحسامي - عرش الحب والجمال ب .
(١٩) ٢٣ - ٢٥
(٢٠) ساعات بين الكتب ١٢٥
(٢١) ٣٨ - ٣٧
(٢٢) ٢٩ - ١٨
(٢٣) رسائل من لندن ٩ - ١٤
(٢٤) فلال - يوليو ١٩٠٦ - ص ٥٨٠
(٢٥) فلال - نوفمبر ١٩٠٥ - ص ٩٧
(٢٦) الترجمات ٢ : ١٨٢
(٢٧) فلال - يوليو ١٩٠٦ - ص ٥٨١
(٢٨) Trends ٦٢٧
(٢٩) فلال - يوليو ١٩٠٦ - ص ٥٨٠
(٣٠) Trends ٩٠
(٣١) عرش الحب والجمال ك . ن
(٣٢) قصه ١
(٣٣) ٤٧ - ٦١ - ١٠٤ - ١٢٦
(٣٤) ٢٠٣
(٣٥) ١١١
(٣٦) ٢٣
(٣٧) ٧٥
(٣٨) ٠٧٣
(٣٩) ٢٠٤
(٤٠) المجموعة الكاملة لقصائد جبران ٢ : ٩٥ - ٢٣٣
(٤١) وانظر ٢ : ١٤٧
(٤٢) قصه ١٢٨
(٤٣) قصه ١٩١
(٤٤) زكي مبارك : الشعر العربي ١٩٠٦ - ١٩٠٧
(٤٥) الترجمات ٢ : ١٨٣ - ٢٣٣ - ١ - ٣ - ٧٩
(٤٦) وانظر ٤ : ٢٩
(٤٧) ٢ : ١٧٣ - ١٨٦ - ١٩١
(٤٨) ١ - ٢٩٤
(٤٩) ٢
(٥٠) ٩ - ١٠
(٥١) ٢٤
(٥٢) ٣
(٥٣) أسواق الذهب ١٠٩

- ٨ - خليل مطران : ديوان الخليل - افلال بمصر ١٩٤٩
٩ - د . زكي مبارك : الشعر العربي في القرن الرابع .
١٠ - عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب - مكتبة النهضة المصرية .
١١ - د . محمد مصطفى بدوي : رسائل من لندن - مطبعة رويال بالإسكندرية ١٩٥٣ - ٤
١٢ - د . محمد النورسي : قصيدة الشعر الجديد - المطبعة العلية بالقاهرة ١٩٦٤
١٣ - منير الحسامي : عرش الحب والجمال - مطبعة الأرز - بيروت ١٩٦٥ .
١٤ - موزون (س) - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث
١٥ - د . نقولا فياض : ربيع الأمم - المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٥٠
١٦ - مجلة افلال بمصر
١٧ - Badawi (M. M.) : A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry - Cambridge University Press - 1975.
١٨ - Jayyusi (Sami Khudra) : Trends and Movements in Modern Arabic Poetry - Leiden - 1977
١٩ - Murch (S) : Modern Arabic Poetry 1800 - 1970 - Leiden 1976
٢٠ - Sutton (Walter) : American Free Verse - The Modern Revolution in Poetry - New Direction Book

الهوامش

- (١) أسواق الذهب ٢٠
(٢) ٠٣
(٣) ٠٩
(٤) ١١٥
(٥) ٠٣٦
(٦) أحمد الخوي - وطبة شوقي - دار النهضة مصر ص ١٢٤
(٧) لعل خليل مطران الأمر نفسه - فرث إبراهيم الخواص في قصيدة وتلخيص من الشعر الملتزم (ديوان الخليل ١ : ٢٩٠ - ٢٩٤)
(٨) Trends and Movements in Modern Arabic Poetry - ص ١٣١
(٩) ٨٩ - ٨٩ - ١٠ - وانظر : موزون - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ترجمة محمد مصطفى بدوي - ص ٣١ - فلال - نوفمبر ١٩٠٥ - ص ٩٧

دار الكتاب الجامعي

٨ شارع سليمان الحلبي / التوفيقية

ت : ٧٥٢٢٢٨

- ٨٠٠ • تفسير النحو (جزءان) ————— دكتورة سهير خليفة
- ٤٥٠ • دراسات في النحو والصرف ————— " " "
- ٤٠٠ • قصايا الاستشهاد بالحديث في النحو ————— " " "
- ٤٠٠ • الأدب المقارن ————— د. حسن جاد
- ٤٥٠ • التبيان في تصريف الأسماء ————— د. أحمد كميل
- دراسات لغوية في الصباحي - المزدهر - الخصائص
- ٣٠٠ • د. أمين فاخر
- ٤٥٠ • أسرار النحو في ضوء أساليب القرآن ————— د. محمد يسري
- ٩٥٠ • التوابع في النحو العربي ————— د. محمد يسري
- ٣٥٠ • على هامش النقد ————— د. حسن جاد
- الجانب العقلي في النحو العربي .. دراسة تطبيقية على بعض
- ٦٠٠ • الأساليب القرآنية في النحو ————— د. محمد يسري
- ٤٥٠ • فصل المقال في دراسة أساليب الحال ————— د. محمد يسري
- ٣٥٠ • المعاجم اللغوية ————— د. إبراهيم نجبا
- ٣٠٠ • فقه اللغة العربية ————— د. إبراهيم نجبا
- ٣٠٠ • اللهجات العربية ————— د. إبراهيم نجبا
- ٣٠٠ • التحويد والأصوات ————— د. إبراهيم نجبا
- ٣٥٠ • المعاجم اللغوية العربية ————— د. عبد الحميد محمد
- ٣٥٠ • اللهجات العربية ————— د. عبد الحميد محمد
- ٥٠٠ • اتجاهات النقد الأدبي ————— د. السدي فرهود
- ٥٠٠ • نصوص نقدية ————— د. السدي فرهود
- ٣٥٠ • الهدية السعدية في شرح الأربعين النووية ————— د. السدي فرهود
- ٣٠٠ • في رحاب الهدى النبوي ————— د. السدي فرهود
- ٤٠٠ • من بلاغة النظم العربي ————— د. عبد العزيز عبد العطي
- ٥٥٠ • لمباحب البيان ————— د. محمد حسن
- ٦٠٠ • الألوان البدعية ————— د. أحمد الناصح
- ٢٥٠٠ • البيان عند الشهاب الحفاجي ————— د. نصر فريد
- ٣٠٠ • البلاغة (علم المعاني) ————— د. أحمد الناصح
- ٨٠٠ • مختارات شعراء العرب لابن الشجري ————— د. نعمان أمين
- ٤٠٠ • تاريخ الأدب العربي الحديث ————— د. هادي ماضي

مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية إبراهيم حمادة

من الحقائق التاريخية الملمزة في سيرة شاعر العربية الكبير أحمد شوقي ، أن الخديوي توفيق لما أصعب بباهته ، وهو فني ، ونرفع ما يمكن أن يكون عليه ريبه من ربيع المنزلة في الشعري أموره بحث تعليمية إلى فرنسا ، مدتها أربع سنوات ، على حساب صحوه ، واختار شوقي الخلفي موضوعاً مكملاً لدراسه السابقة ، لعلمه « أنها تكاد تكون من الأدب » غير أن الخديوي أشار عليه ، أن يجمع « في الدراسة بينا وبين الآداب الفرنسية بقدر الإمكان »^(١) . وتحققاً لهذه البيئة الرفيعة ، غادر شوقي أرض الوطن ، والتحق بمدرسة الحقوق بجامعة موندية في أوائل عام ١٨٩٠ ، ثم انتقل - بعد سنتين - إلى جامعة باريس ، حيث نال منها إجازته النهائية في منتصف عام ١٨٩٣ . ثم عاد إلى مصر في نوفمبر من نفس العام .^(٢)

عشره^(٣) . كما يرى أستاذنا الدكتور محمد مندور ، أن شوقي قد تأثر « بالكلاسيكية الفرنسية » ولكنه يميل إلى ناحية كورني ، أكثر من ميله إلى ناحية راسين ، ... وتأثر شوقي بكورني أكثر من تأثره براسين . لا يمنع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكي بوجه عام ،^(٤) ويكرر أستاذنا هذا للمع مرة أخرى في قوله : « إذا كان شاعره [شوقي] قد تأثر في أدبه المسرحي ، بمذهب أدبي بعينه ، فإن تأثره قد كان أوضح ما يكون بالمذهب الكلاسيكي » .^(٥) أما الدكتور علي المراعي فيشتغل في تقدير هذا التأثير ، حين يقول بأننا « خرجنا على القول بأن مؤثراته المسرحية قد جاءت من دوائع المسرح الكلاسي الفرنسي علاوة على مسرح شكسبير المخلط الانجذاهات . وهذا القول حقيقة لا تقبل مناقشة » (٢٢) . وكل من الكتاب الثلاثة

وانطلاقاً من هذه الواقعة (الحقيقة) المتعلقة بدراسة شوقي في فرنسا ، كان ولا بدً للقادر - الذين تناولوا مسرحياته بالتحليل أو العرض - أن يشتغلوا جلياً ، ويروحووا يؤكدون تأثره المختوم بالثقافة الفرنسية ، ليصلوا هذه المسرحيات بمصانص بعض المذاهب الأدبية ، وخاصة بأصول المدرسة الكلاسيكية الجديدة . كما طبقت في تراجميات القرن السابع عشر بفرنسا . وهذا الربط - الذي أصبح مسنة شافها الدارسون في بحوثهم يومى وبلا ومى - هو ما يهمنه تمحيصه في هذه المقالة

فالدكتور شوقي خفيف ، يشير إلى ذلك التأثير بقوله : « وهذا كله يبي أن شوقي أقل على أنماة وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع

درايدن ، وكولجيريه ، وشوق ، قد سجل من مصدر واحد هو المسرح الكلاسيكي الفرنسي ، وكورني بالذات في حالة المأسى ، وموليير في حالة الكوميديات ^(١) .

كما يذكر الدكتور ماهر حسن فهمي ، أن شوق أعجب « بالمسرح الكلاسيكي في فرنسا ، مسرح كورني وراسين وأمثالهما ممن استمدوا أصول مسرحهم الشعري من التاريخ ، ومن أعمال البطولة . وصاغوها صياغة أسلوبية ممتازة » ^(٢) . ويصور كمال محمد إسماعيل حس المحي بقوله : « ولقد اتجه شوق إلى الكلاسيكيين الفرنسيين من رواد المأساة والنهضة في القرن السابع عشر ، أمثال كورني وراسين وموليير ، يستلهم مسرحياتهم وآرائهم . وإن انتجع غيرهم » ^(٣) .

ولا يقتصر هذا الأمر على هؤلاء الدارسين فحسب . وإنما أصبح من المسلم به عدد كبار الباحثين وصغارهم وتابعيهم . أن أحمد شوق - خلال دراسته في فرنسا - عجب من حيض آدابها الفياضة ، وتصل اتصالاً مباشراً بروائع مسرحها ، وخاصة آثارها الكلاسيكية التي راد آفاقها . وتأثرها في كتابة مسرحياته اللاحقة التي وصلتنا .

ولو تجردنا من الالتزام بهذا الحكم شبه الإجماعي . ورجعنا لنفثش - بموضوعية - في هياكل المسرحيات الشولبية ونجراتها . في الأصول الكلاسيكية ، كما توردت في الدراما الفرنسية . أمكننا الوصول إلى وجهة نظر أخرى مختلفة لما جرى عليه هذا المذهب النقدي . وهذه المخالفة ، تنبذ في نتيجة وسيبها . وجوه ذلك .

هو أن المصطلح الكلاسيكية التي يكتسبها الباحثون في مسرح شوق ، ويدلّلون بها على تأثره الواضح بالمذهب الكلاسيكي . إنما هي خصائص عامة قائمة بالظهور - أو الممارسة - في أي مسرح غير كلاسيكي ، وأنها توجد - بنفس المقدار والرتبة - لا في مسرح شوق وحده ، وإنما تشجع على نحو مبهر صوري في مسرحيات أخرى مصرية معاصرة له ، أو كتبت قبله أو بعده ، في لغة شعرية ، أو نثرية أو فيها معاً ، ومع هذا . لا يحاول النقاد اكتشافها . وحصرها داخل إطار النظرة المقارنة ، من حيث التأثير والتأثر . كما يعملون في مسرح شوق . وعلى هذا ، فإن ما يسمى بالتأثيرات الكلاسيكية لم تنمطل هياكل هذه المسرحيات وخلاياها كثيراً مذهبي واع . وإنما هي في حقيقتها ظواهر طبيعية ، يمكن أن تتجلى في أعمال الكثير من غير الكلاسيكيين المذهبيين ، بل في بعض أعمال الرومنسيين . أو الواقعيين . أو الطبيعيين ، أو أنصار أي اتجاه أسلوبى آخر . لأنها - أي تلك الظواهر - صالحة لأن تكون عناصر عضوية عامة في تركيب التركيب الدرامي ، أياً كان شكله . أو عصره . ومن ثم . يبرز نقبل الافتراض بأنه لو لم يسافر أحمد شوق إلى فرنسا ، وقام بتأليف نفس المسرحيات التي بين أيدينا . ما انتهت على هذا النحو - شبه الإجماعي - بأنها متأثرة بالكلاسيكية . واعتبرت مسرحيات شعرية عادية ، متخلقة في ظروف عصرها الخاص . لذا . فإن سفر شاعرنا في تلك البعث بالذات هو السبب الرئيس الذي استحدث النقاد على التنقيش في ثنايا مسرحياته عن خصائص درامية كلاسيكية ، كما لو أنه - فعلاً - أثر أن يرتد إلى الماضي ، ويتزود

بالتقانة الكلاسيكية . رغم أن عصره الفرنسي كان يجمع بشئى التيارات الأدبية والفكرية .

وقفى هذا المذهب الكلاسيكي عن مسرح شوق . بقودنا إلى الوجه الآخر من وجهة النظر المخالفة . وهي أن شاعرنا لم يتصل بالتراث الدرامي الفرنسي اتصالاً واعياً . على نحو يحمله على محاكاته . والنسج على منواله . وإنما كان همه الانحصار داخل نطاق الثقافة العربية التقليدية بشعرها ونثرها وقوائها . ولهذا . كانت أهم مصادر معرفته الأدبية - وهو في الغربة - مختارات من الشعر العربي التي حملها معه مطبوعة . أو كانت أصداء صورها وتعبيراتها وموازينها . تتردد على لسانه . أو تعشش في تلافيف عهده . وتشكل أدق خلجات فكره العميقة . وعلى هذا . لم تشغل باله الأعمال الدرامية الكلاسيكية . ولا غير الكلاسيكية . وإن كان قد اضطر - بدافع الفضول . أو الرغبة في الترفيه - إلى أن يقرأ نصاً درامياً في الفرنسية وقع في يده من قبيل المصادفة . أو أن يشاهد في باريس عرضاً مسرحياً بين حين وآخر - فإن المانع النقي المستحصى كان يعرقل ذهنه عن أن يمتص هذه الطوارئ . لأن أهم مراکز - هذا المذهب - كانت متحفظة . ومشغولة بآثار أعلام أدبياته القومية التي يطمح إلى محاكاتها . أو تطويرها . أو التفوق عليها . ومن ثم . جاءت مسرحياته - بعد حوالي أربع وثلاثين سنة من إقامته في فرنسا - غير كلاسيكية . كما كانت انعكاساً لما كان عليه حال المسرح المصري (بالذات) من اختلاط المذاهب . حتى الثلث الأول من قرننا الحالي .

أوهام نقدية :

« الكلاسيكية الجديدة » حركة مذهبية سيطرت - أساساً - على الفكر الدرامي في فرنسا . من بدايات القرن السابع عشر . حتى قبيل قيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر . وكانت الحركة تهدف - بوعي - إلى أن تحقق من جديد ما كان يتوهم في الكلاسيكية القديمة . من أصول . ورسالة وموضوعية . ومع أن فرنسا تعتبر المهد الفكري الذي ترعرعت فيه الكلاسيكية الجديدة ، ورحلت منها إلى بلدان أوروبية أخرى ، إلا أنها تدين بحيلادها الشرعي للشرعين الإيطاليين الذين سبقوا - بأحاديثاتهم ونشرياتهم - زملائهم الفرنسيين بحوالى قرن . ولقد كان هؤلاء المشرعون الإيطاليون يمشدون في استنباط أصولهم ونشرياتهم على كتاب « فن الشعر » لأرسطو . الذي كان قد ترجم إلى لاتينية . ونشر في ميسيا عام ١٤٩٨ . ثم مشرفي لغته اليونانية الأصيلة لأول مرة - مع كتاب « الخطابة » - عام ١٥٠٣ م . أما الباحثون الفرنسيون ، فلم يعرفوا أرسطو إلا عن طريق زملائهم الإيطاليين ، وكانوا يفتشون في تعليقاتهم وشروحهم عن قواعد أخذت تتراكم وتتلصص خلال ثلاثين عاماً تقريباً . حتى استطاعت تكوين هيكل مذهبي متحاصر . وعلى هذا . فإن كثير من نقريين إلى استنها المذهب الكلاسيكي نفع مستوية استقراره على عائق الشراح الإيطاليين أول الأمر ، ثم على الشراح الفرنسيين الذين عاينوا في الاحتماء بها ، وصورة مراعاتها عند التطبيق . وبعض هذه

الفصول إلا ما مجتم موضوع المسرحية .

وفي عصر النهضة بإيطاليا ، سقطت الأناشيد الجماعية ، وأصبح تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول أمراً تقليدياً ، سرعان ما تبناه كبار مؤلفي المسرح الكلاسيكي في فرنسا . كما نقله إلى إنجلترا لشاعر من جونسون (١٥٧٢ - ١٦٣٧) . ومن المعتقد أن ولیم شكسبير لم يقسم مسرحياته هذا التقسيم الكمي من الفصول على النحو الذي وصلنا عليه هذه المسرحيات ، وإنما كان ذلك التقسيم من عمل النشروين ، كتقليد لمسرحيات بن جونسون .

وهكذا ، كانت النظرية الكلاسيكية تفرص على أشاعر المسرحي الخالد أن يراعى - عند تأليف المسرحية - تقسيمها إلى خمسة فصول ، على النحو الذي يجده عند كورني وراسين اللذين أنهم شوق بالتأثر بها . فإذا ما تعمقنا مسرحيات شاعري الخالي في ضوء هذا المنحى الكلاسيكي ، وجدناه يتعامل - أو على الأصح يجهل - هذا التقسيم التقليدي ، فهي تتنوع في تقسيماتها من حيث عدد الفصول والمناظر والمشاهد ، وكان مؤلفها - كما صرّح من الفرنسيين والمصريين - يجمع لمخططات المادة التي يعالجها ، ولا يساق لقواعد مفروضة عليها من الخارج

عنوان المسرحية	عدد الفصول	المناظر	المشاهد
- على بك الكبير	٣	-	-
- مصرع كليوباترا	٤	٢	-
- فير	٣	٥	-
- محزون لبل	٥	٢	-
- عنزة	٤	٤	٥٦
- أميرة الأندلس	٥	٦	-
- الست هدى	٣	-	-
- الحيلة	٣	٢	-

والخلاصة أن عدد المسرحيات ذات الفصول الثلاثة	أربع
وعند المسرحيات ذات الفصول الأربعة	التتان
وعند المسرحيات ذات الفصول الخمسة	التتان

لا شك أن هذه التنوع في تقسيم المسرحية إلى فصول وأجزائها ، يخالف التقسيم الخامس الكلاسيكي الثالث ، الذي لم يمت نظر شاعرنا رغم وضوحه . فمن يقرأ بصفة من المصنوع الدرامي الكلاسيكية ، أو يشاهدها محسدة فوق خشبة المسرح ، وهي تتضمن أربع استراحات ، لا بد أن يدرك عدد الوحدات في تركيب المسرحية الواحدة في سهولة ، كما يمكن أن يحاكيها عند الكتابة في سهولة أيضاً ، غير أن المسرحية الشوقية ، كانت تستغرق مداها من الفصول والمناظر ، بما يتفق مع حاجتها الفعلية . سواء أكان هذا المدي ثلاثة

القبول مستو فعلاً من أرسطو ، أو من آراء بعض النقاد اليونانيين ولرومانيين . وخاصة هوراس - وبعضها الآخر استنتاجات شخصية ، معروفة - جعلت إلى أرسطو البري ، مثل قاعدة الالتزام بالوحدات الثلاث . وهكذا ، أخذ الاهتمام بالتوصل إلى شكل ثابت للدراما - بما يماشى طسعة العصر العقلانية - تحول على أيدي العلامة من الكلاسيكيي الخلد ، إلى اشتغال دهب سي - بوضع القوانين ونطقها بصرامة . وأصبح كتاب « فن الشعر » - الذي يناقش أصول التركيب الدرامي - سلطه (استبدادية) تملئ شروطها على المؤلف الكلاسيكي . وتتحكم في مواضعه . وأساسيات بنائه ، بل نصبه في قالب تعسفي متحدد . إذا ما أراد أن يماشى روح العصر ، ويكتب أعمالاً درامية صحيحة خالدة . كذلك التي نصت من أعمال اليونانيين والرومانيين الأقدمين

نرى . هل كان شوق في معتق المسرحيات من عصره - وهو يدرس القانون في فرنسا - على صلة علمية بأصول الحركة الكلاسيكية وتطبيقاتها الدرامية . بالرغم من أن صوته - وقتذاك - كان قد حثت تماماً . وعلا عليه صحيح مذاهب وتيارات أخرى أشد حداثة وأعظم إثارة ٢٢ . وهل كانت له المرسية قوية قادرة على مهم لغة القرن السابع عشر . وهل كان محافظاً شديداً إلى الدرجة التي ذهبت إلى التحلي عن مخربات عصره الفكرية . ليعود الفقهري إلى ما قبل قريب - تقريباً - من واقعه . كي يتوفر على دراسة ثقافة الكلاسيكيين ويحترمها في ذاكرته . ثم يرجع إليها بعد ما يزيد على ثلث القرن ، ليحتدبها في كتابه مسرحياته ٢٢ أم نرى أنه لم يكن بينهم بالمذهب الكلاسيكي البائد . أم بالمذاهب الأخرى محدثه . وإنما عكس - كمن يجرس وطأة العره - على دراسته المروضة . فأنشأ قبل انتهاء مدة البعثة المهددة بأربع سنوات . ربي - في الوقت نفسه - مخلصاً لثقافته القومية العربية . ومتأثرًا دون وعي - بما يمكن أن يكون قد انعكس في مسرحها الناشئ من تأثيرات (غربية عامة) على نحو احتباطي ؟ إن مسرحية « على بك الكبير » - التي نظم شوق أصلها الأول . وهو في سنة الأخيرة بباريس - تؤيد هذه الرؤية

الأجزاء الكلية . درس أرسطو في كتابه « فن الشعر » الأجزاء الكلية للمسرحية التراجيدية اليونانية . كما وصف أجزائها الكلية وخلاصة هذا التقسيم الكمي ، أن التراجيديا القديمة - بشكل عام - تتألف من عدد من المشاهد - أو الفصول - الثقبلة - التي تنصص بينها أناشيد جانبية جماعية

وعندما أخذ الشكل التراجيدي - في بدايته - يتطور بتغير الأوضاع الاجتماعية والفكرية في اليونان . أخذت أهمية المشاهد الانحسار في الأزدباد والامتلاء . بينما أخذت أهمية الأناشيد الجماعية في الصمود . وفقدان الصلة العضوية بالموضوع الرئيسي الذي تعالجه أحداث المسرحية . وحين توقف الإبداع التراجيدي في اليونان القديمة . وتسرب روحه كثيرة من حصارها إلى الحصار الروماني . فسربت الدراما برى غير ربها . واشترط الشاعر اللاتيني هوراس - في القرن الأول الميلادي - ألا تتجاوز المسرحية الواحدة خمسة فصول . أو تقل عن ذلك . كما طالب الحققة ألا تشد بين تلك

فصول أم أكثر . وهو بلا شك - إجراء حر حديث

وإذا كان أحمد شوقي لم يلزم بأسط المسائل في بناء المسرحية الكلاسيكية . وهو - بعبارة أخرى - حيث عدد الفصول - بهذا الصدد - حر صريحة في بعض أو هذا البناء وهو - في رأيي - لا يحسن . لاحظته على كل من يطالع بعضه من المصنفين لدراسة في نفس المذهب ، ففصل المسرحية عند كورنيل أو موليير . أو أي مسرحي كلاسيكي في فرنسا - كان على من لا شاد - والله - مسرحية التي غدت طبعه المنظر أو البيت التي تجري فيها الأحداث . وصف دجج أعمال الشخصيات . وحركتها . وأياها . وفي مسرحية كورنيل شخصيات معينة أو حروجه من المسرحية . وكانت المسرحية تسهل مباشرة بكلمتي . **الفصل الأول** . في سلسل المشاهد . هي مرفقة صفها لدخول كل شخصية إلى المنظر أو خروجها منه . وهذا كان كل مشهد يبدأ برؤيته . مع أسماء الشخصيات المشتركة في أدائه دون تحديد لمكان أو الزمان أو وصف الشخصية ووجهه ابتداءً . وحركتها . مثلاً . **فصل الأول** في مسرحية **فيديوس** - للشاعر الكلاسيكي راسين - بلا إشارات . على النحو التالي

الفصل الأول - المشهد الأول - هيبوليت - بيراميد
- المشهد الثاني - هيبوليت - تيراميد - إيون
- المشهد الثالث - فيديوس - إيون
- المشهد الرابع - فيديوس - إيون - يانوب
- المشهد الخامس - فيديوس - إيون
وهكذا . تحرى المصنف الأربعة الآتي

وبنصح من هذا أن المشهد المسرحي يتحدد بتحديد شخصية - أو شخصيات - أو حروجه . دون تعيين مكان الأحداث . أو الإشارة إلى أهم للملامح الحسية أو النفسية أو الاجتماعية التي تغير الشخصيات

ما المسرحيات الشوقية . فهي مرودة بإشارات . لم يكن معروفة في المسرحيات الكلاسيكية . **الفصل الثالث** - مثلاً - من مسرحية **عل بك الكبير** يفتح هكذا : **الوقت** بعد الغروب . في سرادق محمد بك أبو الذهب بالمصالحية . حيث دارت وحى الحروب بينه وبين علي بك في الوجه محمد بك والقد علي سرور . وعنان الحاموس التركي يكس قلميه في أحد جوانب السرادق جماعة من اليكوات يتحدثون . ويلعبون الشطرنج . في الخانب الآخر خادمان مصريان مشغولان بتنظيف ملابس محمد بك أبو الذهب . . . (٩١) كما نجد في مقدمة الفصل الثالث من مسرحية **مصرع كليوباترا** هذا التوضيح الحديث للمنظر : **معيد في الإسكندرية** . يقسم جدار المسرح إلى قسمين . القسم الأكبر داخله . وتظهر فيه حجرة الكاهن الأكبر أنوبيس . وعلى جدرانها زخارف نقش عليها حقائق وقوارير . وما وهناك صرر وصناديق يشع بعضها عما فيه من أفزع وحيات . باب خلوي يزدى إلى المعد . وبأفنة جانية تطل على الفضاء في حجرة الكاهن أنوبيس .

أنوبيس - (بأحى نفسه) يقولون **الح** . وفي مسرحية **عشرة** نجد مثل هذا التوجيه المسرحي الذي معناه في أي أثر دامي كلاسيكي . وفي هذه الأثناء . يظهر ملارد وعصيان من وراء الشجرة . وفي غير الناحية التي اختفى فيها داحس فيسدد أحدهما سهمه إلى ظهر عشرة . فراه عملة وتضطرب . فيصبح عشرة بالحل دون أن يلعبت إليه . (٩٢)

لا شك أن مثل هذه لإشارات المسرحية منه في مسرحيات شوقي . كما كان في مسرحيات المصنفين . وفي مسرحية **مصرع كليوباترا** التي كتب تحت خدائس جديدة . لم يكن يعرفها أصحاب الكلاسيكي

- الموضوع . لقد اعتمدت مسرحيات شوقي - غير الكوميدي - دجج بعض الكلاسيكية لأن موضوعها مستمدة من تاريخ الأساطير . فاستدرك الدكتور محمد صبور - في بحث بعد - لأصول الكلاسيكية التي تأثر بها شاعرنا - يقول : **اختار شوقي لأساطير** موضوعات تاريخية . سواء أكان التاريخ حقيقياً أم أسطورياً . وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون (٩٣) وفي هذا تأكيد لما جاء عند الدكتور شوقي ضيف : **وهذا كله يعني أن شوقي أنيل على المناهضة** . وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع عشر . إذ كان الشعراء من أمثال كورنيل وراسين يتخللون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة وشوق في ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية . . . فهو يترك عصره إلى العصور القديمة . وهو يختار شخصياته من الهجوم التاريخية اللاحقة (٩٤)

هذا - بلا شك - عشرات من أمثلة بين مسرحياتها الاستدراك . وهذا حصراً بوجه المصادر التي اتخذ منها شوقي موضوعات مسرحياته التي بين أيدينا أنصافها هكذا

- التاريخ المصري القديم	- مصرع كليوباترا - فيديوس
- التاريخ المصري الحديث	- علي بك الكبير
- التاريخ العربي الإسلامي	- أميرة الأندلس
- التراث العربي الشعبي	- محزون ليل - عشرة
- الواقع المصري القريب	- الست هدى - السخيلة

(كورميدنان)

ولكن بالرغم من مطابقة هذه المصادر عند شوقي لادعاءات النقاد . إلا أن المطابقة ظاهرية . وليست معيقة بالرؤية الفلسفية التي كانت تكن حطب هدف الكلاسيكيين من استعحاء التاريخ والأساطير . فليس كل كاتب مسرحي يستمد موضوعاته من تاريخ أو الأساطير . بعد كلاسكياً طبقاً لمفهوم الكلاسيكية الاصطلاحي . لأن هذه المصادر ليست وفقاً على كتاب هذا المذهب دون غيره فهناك عشرات من كتاب المسرح في العالم - وأوطس العربي ضريباً - استعانوا بمواد تاريخية أو أسطورية . ولكن لا يمكن اعتبارهم كلاسيكيين - أو مقلدين للكلاسيكية الفرنسية - مجرد اللجوء إلى نفس المصادر وتشكيب . مثلاً . قبل أن يكتب كورنيل وراسين - نظم عشر مسرحيات . استمد موضوعاتها من التاريخ

الإغريقية - وهي : الملك جون - ريتشارد الثاني - هنري الرابع (جوان) - هنري الخامس - هنري السادس (ثلاثة أجزاء) - ريتشارد الثالث - هنري الثامن كما استمد من التاريخ الرومانى ملحة مسرحيته يوليوس قيصر - وأنطونيوس وكليوباترا . ومع هذا لا يمكن - بأى حال من الأحوال - أن يعد شكسبير - بتاريخية مادته - وشعرية لغته - وجذبة موضوعه - كلاسيكيا بالمعنى التقنى المعروف . كما وصفت خلال القرن الحالى والماضى - عشرات المسرحيات التى استقت موضوعاتها من الأساطير والحرفات . ولا يمكن - الشك - عروها إلى تفصله الدائمة الكلاسيكية . من يدعى برسيه الحديث مثلا - عند فيلوكتيس - أوديب - ميثونى (كوكب) - اورفيوس - الآلة الخشبية - أمفوتريون ٢٨ - ولن نلغوم حمرب طروادة - إليكترا - المديبات - إيوريديس - أنيغونى (أنوى) - ميديا ... بلخ . فهل يمكن اعتبار مؤلف هذه المسرحيات - أفريقية جيدة وجان كوكب . وجيروودو . وسارتر . وأنوى - كلاسيكيين فرنسيين مجرد أنهم - كأسلافهم القدامى - انحلوا أوهية مسرحياتهم من الأساطير والحرفات ٢٩

وهذا التساؤل - يمكن أن يثار - أيضاً - حبال كثير من المسرحيين العرب الذين اقتطعوا موضوعاتهم من التاريخ والأساطير قبل وبعد تأليف شوق مسرحياته . فهل يعد هؤلاء أتباعاً للمذهب الكلاسيكى - كما عرفته فرنسا فى القرن السابع عشر - فحرد أنهم هرعوا أرض الواقع إلى عالم الماضى عفاة وخيالاً ٢٩ . إن الأمثلة على ذلك لا تلع تحت حصر . فم مسرحياتنا التاريخية تنوق عشوائياً مقائل مصر عزالى (محمد العبادى) كليوباترا (إسكندر فرج) - صلاح الدين الأيوبي (نجيب حداد) - صلاح الدين ومملكة أورشليم (فرح الطون) - فتح الأندلس (مصطفى كامل) - عمرو بن العاص (إسماعيل عبد المنعم) - حور محب (ميخائيل بشاره) - عبد الرحمن الناصر (عباس علام) - الهادى (عبد الله عفيف) - أحسن الأول (عادل الغضبان) - الحاكم بأمر الله وأبطال المصورة - والبدوية - وإسماعيل الفاتح - وبت الإخشيد (إبراهيم رمزي) - صغر قرش (محمود ليمور) - العليمة - الناصر ، شجرة الدر ، غروب الأندلس (عزيز أباطة) - إبراهيم باشا - وإسماعيلون - ونهرينى (على باكلير) - صلاح الدين - النسر الأحمر (عبد الرحمن الشرفاوى) - باب الفتح (محمود دياب) - ربيعة الظهطاوى (نعمان عاشور) - حصار القنعة (محمد إبراهيم أبوسنة) - إسماعيلون (أحمد سويلم) - الورير العاشق (فاروق حويطة) ... الخ

ومن مسرحياتنا التى اعتمدت فى مناهها على الحكايات الشعبية والأسطورية : أبو الحسن المفضل (مارون نقاش) - هارون الرشيد - الأمير محمود - علفة - حمزة (أحمد أبو عايل) - هارون الرشيد مع قوت القلوب (محمود واصف) - ثارات العرب (نجيب حداد) - أدريس وعشروت (وديع أبوفاضل) - عبد الشيطان (محمد فريد أبو حنيد) - أردشير (أحمد زكى أبو شادى) - شهرزاد - وراكسا - وعجايبون - وأوديب - وإيريس (توفيق

الحكيم) - سر شهريار - وأوديب - وأدريس - والفراعون الموهود (على باكلير) - شهر زاد (عزيز أباطة) - الزير سالم (ألفريد فرج) - حكاية من وادى الملح (محمد مهران السيد) . الخ طاردا تتجاوز مسرحيات شوق الحادة كل هذا التراث العربى ، وتسم دونه بالتأثير الكلاسيكى من ناحية الموضوع ، مع أن بعض مؤلفيه كانوا على علم بتطور المسرح العربى وحركاته المدهية ، وكب بعضهم الآخر مسرحياته ٢٩-٢٩١

لقد نشأ المسرح الشعرى منوجاً على هياكل من الأساطير والحرفات . التى كانت تشتجرى أدهان الناس لتقدمى موصوعات التاريخ الحقيقى . ولهذا . يميل المسرح الشعرى - خلال العصور ومختلف البلدان - إلى أن يتخذ موضوعاته من التاريخ والميثوس . لأن هذين المصدرين أفضل - من المادة الواقعية - على تفعيل الاحتمال . والإيحاء بالواقع . واستيعاب شتى الدلالات والتضحيات الذهبية والوحداية . ومعايشة المفومات الشعرية . فعمل به من صور . ومعارف . وقطرة على النقاد إلى أدق مشاعر الإنسان

وحينما اتخذ المسرح الشعرى عند الكلاسيكيين مادته من التاريخ والأساطير . كان يرتكز فى ذلك على مبدأ مدحى قوى . لا يعتقد أن أحد شوق حاول أن يلم به أثناء دراسته . وإنما استمد موضوعاته من هذين المبعين . مدحواً بعامل واقع . وآخر عبر واقع . أما أولها . فهو محاكاة معاصريه من كتاب المسرح المصرى . وثانيها الاستجابة الثقافية لحاجة الأداة اللغوية الشعرية التى أعادها وتمتلك ناصيتها . وأملت على هذه الموضوعات . خاصة أن طبيعة المسرح الشعرى تميل (بالفطرة) - إلى صبح هذا التعبير - إلى التاريخ والأساطير

أما المبدأ الفكرى الذى يكن خلف الرؤية الكلاسيكية الجديدة عند اختيار موضوعاتها . فهو تقليد أعمال القدامى من دراميبى العصر اليونانى والرومانى . وهذا المبدأ يعتبر تطوراً لمبدأ آخر قديم . يقول بأن الفن محاكاة للطبيعة . ولحاولة تفهم هذا التعريف للفن - الذى يعد من أخصى خصائص الكلاسيكية الجديدة - استطاع ناقد إنجليزى أن يجمع أكثر من ستين معنى مختلفاً للفظه «الطبيعة» . عرفت لدى المؤلفين الإنجليز بين سنتي ١٦٦٠ و ١٨٠٠ . فقد يعنى اتباع «الطبيعة» . محاكاة الشاعر للواقع الخارجى . وبهذا يكون الاتباع دالاً على «الواقعية» . أو مشابهة الواقع . وقد تعنى محاكاة الطبيعة . محاكاة الخصائص الإنسانية العامة التى يشترك فيها كل البشر . فى كافة العصور والأقطار . وعلى هذا . يجب على الشاعر أن يعالج ما هو شمولى وعالمى . وألا يعالج ما هو خاص أو عردى . كما قد يعنى اتباع الطبيعة . التقيد بقواعد الأساتذة القدامى الذين اكتشفوها . ولم يخترعوها . ومن ثم . لا تزال هى نفس الطبيعة . ولكن فى شكل مسموح . فالطبيعة - فى الواقع - لا يتم تقييدها مباشرة . لأنها لا يمكن أن تقدم المثال أو النموذج المثالى . إلا أن القدامى قاموا بعملية الاختيار . والتكريب والمهجة . فإدراج للدهيون الكلاسيكيين الحد . يقتلون القدامى . فإما يعنى ذلك أنهم يتبعون الطبيعة . ومن هنا . وحسب دراسة الآثار اليونانية

للمسرحيات ، بسبب الافتقار إلى الفعالية الدرامية ، ولدى بشا من الاعتماد على الكلام في تحقيق أعواد الشخصيات . بدلاً من الاعتماد على الأعمال التي تعد العصر الأساسي في تعميق ملامح كل شخصية ، أو تمثيلها عن غيرها

وتأسيباً على هذا الافتقار إلى الموضوعية ، والميل إلى الشعر كبيض داني ، يجمع النقاد على اتهام المسرحيات الشوقية بسيطرة الطابع العناني . وإذا كان الكلاسيكيون الجدد قد شاعروا أنهم من شعراء الدراما اليونانية ، وجعلوا مسرحياتهم الفرنسية مشاهد درامية حادثة ، بعد أن كانت - قديماً - تتألف من مشهد درامية . أخرى عتاة . فإن شاعرنا لم يستند المسرح الكلاسيكي . وإنما استند إلى المسرح العناني في عصره الزاهر عصر أحمد أبو خليل القباني . والشيخ سلامة حجازي . وميرة المهدي . وسيد درويش . وكامل الخلعي . وداوود حسني . فأضاف إلى مسرحياته الحادثة . مشاهد من الرقص . والغناء . والسحر . كما في مسرحيات « مصرع كليوباترا » . « وليز » . « وعلى بك الكبير » . « عنترة » . كما تفصّلها بعداً عن مناخ التراجيديا الكلاسيكية كما تترصّع للمسرحيات الشوقية بايات قصيدية التركيب . والمذاق . أشبه مقطوعات الخواطر الخمرية . التي يمكن وصفها بسهولة . وصفتها إلى ديوان شعره العناني ، دون أن نفقد خصائصها العصرية . مما يؤكد أنها ليست عصرًا مدناً في الأدب . درامي لا يمكن أن يستقل بذاته . إذا ما احتزّ عصره . مثلاً . « ١٠٠٠ » . الشهيرة التي يشبهها إلياس في مسرحية « مصرع كليوباترا » . ومصرع « أنا أنطونيوس » . وأنطونيوس أنا » - تتألف من أربعة عشر بيتاً من الشعر . ولا يربطها بمكانتها في المشهد المسرحي إلا البيت الأول والأخير .

هو أنصطي الحب لاجي لـ

لم لأنصطي لغوي لـ
أما بقية القصيدة فهي مقطوعة غنائية مستقلة . تصلح دائماً للعناء المنفرد لأن موضوعها عن نواحي الفراق . بوجه عام واشتراط نواز وحدة الفعل في المسرحية الكلاسيكية أدى - بالضرورة - إلى خلق وحدة الطابع العام ، الذي يجب أن يسيطر على التراجيديا كتراجيديا ، والكوميديا ككوميديا . دون تبادل بين عناصر هذين النوعين الدراميين . ومسرحيات شوق الحادثة لم يرفع الفصل بين هذين الشكلين الأساسيين . وإنما تضمنت لحظات كوميديّة تقوم على المفارقة اللفظية . مما يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التي لا تسمح بتسرب أية فكاهة إلى التراجيديا . حتى لا تفقد تأثيرها العام . الذي يجب أن يكون متساوياً صرفاً مثلاً . شخصية أنشو مصحك الملكة في مسرحية « مصرع كليوباترا » وشخصية مقلص مصحك الملكة في مسرحية « أميرة الأندلس » . تيران التسم . مثلاً تثيره محاسن البور والطرب في مواضع أخرى من مسرحيات شوق . وهذا وغيره . يمسد الخلق القائم المتوحد لدى يجب أن تطلع به التراجيديا . بل الدراما البرجوازية أيضاً

ولقد كانت للمسرحية الكلاسيكية تعجب عرص الاعمال العسنة فوق غشة المسرح . كالقفل . والاسحار . والحرق .

واللاتبية القديمة . والافتقار إليها ومع أن هذا التصير ينطوي بلاشك - عن تبرير عقلي للإعجاب الشديد بتلك الآثار - إلا أن الدعوة إلى التقيد لم تكن تهدف إلى المحاكاة العمياء . وإنما اشترط مشروعها أن يكون مقرونة بالعمل . والمنطق . والفاقة الأدبية . وفي هذا يقول الدكتور دوبييالك : « أقترح اتخاذ المقامات ملاذح في الأشياء التي ابتدعها بطريقة معقولة » . وبالتالي : « حدد الكلاسيكيون الفرنسيون بتقريب موضوعات تراجيدياتهم من التاريخ والأساطير

تري . هل كان شوقي الشاعر العربي الذاتي . على دراية نظرية أو تطبيقية . بهذا المبدأ الكلاسيكي . - كما يدعيه - طريق الانحداد - بموضوعاته - عن تاريخ الفنون . - وأساطيرهم . واللجوء إلى تاريخ قومهم وحكاياتهم العربية حتى لو لم يكونوا على معرفة بالمسرح ؟؟ ثم يرى - أن هذا المبدأ لم يرد على ذهنه . وإنما كان - على نحو عسوي - يستندى ثقافته المصرية المعاصرة . التي كانت تلجأ - بالذات (المظري) . وبلا مذاهب أو نظريات فنية - إلى المصادر القصصية التراثية . تنقب فيها عن لمادة الصالحة للمعالجة الدرامية . فلم نجد ما هو أصلي لمسرحها الشعري من التاريخ والأساطير ؟؟

والمعقولة وتفرعها : رأينا الكلاسيكيين الجدد يفرون مبدأ محاكاة القدماء . بالاجتماع العناني الذي كان يسود ثقافة العصر . ولما كان العقل عندهم يعد اسم ملكات الإنسان . فقد تولوا السيطرة المطلقة للحكم في جموع الخيال . واحتدام العواطف . ولكنه لم يكن العقل الخاف للمنطق . ودعا العقل المتفعل المنطقي الذي استطاع أن يفسر في الأدب الكلاسيكي . تحليلات دقيقة للعواطف البشرية الحارة . لا تزال . من الوحدات . لأنها ذات صرح عام . يتعامل مع اختلافات انسانية . ولأفكار العامة التي يتفاهها الناس . ولهذا وصف الكلاسيكيين بأنهم يفكرون فيهم ويشعرون بعقوهم

وما كانت نظريته الكلاسيكية - على هذا النحو - ترتكز على مبادئ أساسيين . هما محاكاة القدماء . وتحكيم العقل . فإن أصولها الفرعية الأخرى . كاللياقة . والمعادلة الشعرية . والساطة . والوضوح . وجزالة التصير . والفصل بين الأنواع . والمدة في تصوير الشخصيات . والوحدات الثلاث . وغير ذلك - تعدّ نتاجاً طبعياً لنشاط العقل الواعي

وإذا استعطينا مبدأ المعقولة - ونظرياته - في مسرح شوق القدماء . وبشي هذا الافتقار الخروج - مرة أخرى - من دائرة القبول الكلاسيكية إلى رحابة المذهب الدرامية بغير الالتزام بالقواعد . كالرومنسية - مثلاً - وليس الرومنسية بالذات . كما يحلو لكثير من النقاد زجها على شوق . كما لو أنها المذهب الوحيد الخارج على أصول الكلاسيكية . فقاعدة الوحدات الثلاث - التي تناولها فيما بعد - عتاة تماماً في مسرحيات شوق . وليس في غياب هذه القاعدة - أو غيرها من أصول كلاسيكية - ما يعيب تلك مسرحيات . ولكن فيما ما يتق بها حصيلة كلاسيكية هامة : ومن ذلك أيضاً . القصور الموضوعي في تصوير شخصيات تلك

والاغتناب ، حتى لا تؤدي هذه الأفعال مشاعر الجاهل ، ونجاش الدوق السليم . وهذا ، كانت تنوَّى إحدى شخصيات المسرحية رواية تلك الأحداث المثيرة ، التي يفترض وقوعها خارج منطقتها لتجليل . فإذا رجعا إلى مسرحيات شوقي ، نجد لا يأخذ بمبدأ إثارة وصف المناظر العظيمة على مشاهدتها ، وإنما يحصل عرضها على المتفرجين كاتباع الأساليب الأخرى المختلفة ، سواء كانت رومسية ، أو واقعية ، أو طليعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية . فهو وإن كان يتحاشى عرض المفاصل الحربية بسبب استحالة تنفيذها على خشبة المسرح ، لا يمانع من عرض الأحداث العظيمة على الجمهور . ففى مسرحية « مصرع كليوباترا » - على سبيل المثال - تقع سلسلة من مشاهد الانتحار تتركب على مرأى من المشاهدين ومستمعهم . يبدأها أودوس - تابع أنطونيوس الرومى - بظعن نفسه بالجحر ، وتبعه سده بنفس الطريقة . وعن إثر ذلك ، تتحرر كليوباترا سُم لأدعى ، وتلوها وصيغتها المخلصتان شرميون وهيلانة . تنصق أولاهما ، وتحنو ثانيتهما في آخر لحظة .

وإذا كانت التراجيديات - كما عرفت عند كورنى - وراسين ، ومطرى المذهب الكلاسيكى - تتخذ أبطالها من طبقة الملوك ، والسلاة والقواد ، حتى يحصل منهم ما يسمهم بالحلال والحذية والعمال العظيمة ، فإن شوق - وإن استعان فى بعض مسرحياته الحادة بمثل هذه الشخصيات ، ك : كليوباترا ، وفيبيز ، وعلى بك الكبير ، إلا أنه لم يعتمد تلك القاعدة ، بما يشير إلى عقوبة هذا الاختيار ، فن أبعاله المستثنى من النبالة الطليعية ليس هتون ليل ، وعشرة بن زبيبة الأمة السوداء ، وإن كان أبوه من سرة قومه .

ولما كانت الكلاسيكية الفرنسية (تفصل) إلهاء المسرح التراجيديات بموت أو فجيعة . والمسرحية الكوميديية بحالة سعيدة . فإن لهايات فى مسرحيات شوق الحادة ، لا تحصى كلها لذلك المطلب . وإنما نتج عنها نجاحا عظيما متحرراً . فمسرحية « هتون ليل » تنتهى نهاية مأساوية بموت بطيها فيس ويلي ، وتنتهى مسرحية « عشرة » بنهاية « كوميديية » سعيدة باقتران بطيها العاشقين . بينما تنتهى مسرحية « مصرع كليوباترا » نهاية مزدوجة شبه ميلودرامية . فهى مأساوية حين يتحرر أنطونيوس . وحيثه كليوباترا . وهى نهاية سعيدة مروج حالي من حيثه هيلانة . وهكذا تتصل مسرحيات شوق من مطلب النهاية الكلاسيكية (المفضلة) للتراجيديات .

• الوحدات الثلاث . من الأصول التي استلها الكلاسيكيون للدراما . وأصرروا على وجوب مراعاتها عند كتابة التراجيديات ، ما يسمى بالوحدات الثلاث : وحدة الفعل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان . وعندما عرضت مسرحية « السيد - ٣٩ / ١٩٣٧ » للشاعر الكلاسيكى كورنى . أثار نجاحها روية نقدية - بين الأنصار والمخضوم - عرفت بـ « معركة السيد » . وكان من أبرز ما وجه إليها من نقد . أنها تقتصر إلى ثلاثة أصول كلاسيكية : فهى لم تلتزم بقانون الوحدات الثلاث بما يماشى « بقول » . ويشاكل الواقع ، ولم تراعى اللياقة ، وذلك عندما يأتي البطل رودريجو إلى بيت حيثه شمس حبيب أن قتل والدها . كى

يسألها عما إذا كانت لا تزال تحبه : كما أن الصراع الذى دار فى المسرحية بين الحب والشرف أو الواجب ، انتهى نهاية سعيدة مروج للطلين . وكان من الأصح - كلاسيكياً - أن ينهى بكارثة

١ - والحقيقة ، أن أرسطو نص بكل صراحة - فى كتابه « فن الشعر » - على وجوب مراعاة وحدة الفعل فى المسرحية التراجيديات . حيث قال . « ولا تمثل وحدة الحكمة - كما يظن - فى كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لا تخص لهذا الشخص الواحد ، ولا يمكن أن تحدث فى وحدة ... » . ولما كان كل فن من فنون المحاكاة ، هو دائماً محاكاة لشئ واحد ، وكذلك الحال فى الشعر . فالقصة - كمحاكاة لفعل - يجب أن تعرض فصلاً واحداً . تماماً فى كليته ، وأن تكون أجزائه للعديدة . مترابطة ترابطاً وثيقاً . حتى إنه لو وضع جزء فى غير مكانه أو حذف . فإن الكل لن يصاب بالضحك والاضطراب » (المجلد الثامن) .^(١)

ومن ثم . أكد المشرعون الكلاسيكيون وحدة الفعل فى المسرحية . واستبعدوا الأحداث الثانوية التى كان يمكن لوحدوها . أن يكسر الموضع الرئيسى صوراً ومشاهد وظلالاً تثيره وتدعمه . إذا ما استخدمت هذه الحركات الثانوية الاستخدام الصحيح

٢ - أما فيما يتعلق بوحدة الزمان ، فإن أرسطو لم ينص عليه صراحة . وإنما قال فى مؤلفه المذكور : « ونحاول التراجيديات أن تقصر مدتها - كلما أمكن ذلك - على زمن مقلدوه دورة شمس واحدة . أو تتجاوز ذلك بقليل » . ولقد اتفاد الكلاسيكيون من هذا النص غير الانتماء ، قاعدة ملزمة تخم على الشاعر المسرحى أن تجري أحداث مسرحيته خلال أربع وعشرين ساعة أو أريد من ذلك بفنيل

٣ - ولم يشر أرسطو إلى وحدة المكان - لا من قريب ولا من بعيد - وإنما استلها المشرع الإيطالى ماجي سنة ١٥٥٠ م من وحدة الزمان . وتقضى هذه الوحدة بأن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد . أو أماكن متعددة . فى جزيرة ، أو مدينة ، أو مقاطعة . أو على حد تعبير كورنى : « الأمكنة التى يستطيع الذهاب إليها فى أربع وعشرين ساعة » .

ولقد وجد المشرعون الكلاسيكيون لقاعدتى الزمان والمكان . أساساً عقلياً . وهو أن توافرها فى العمل المسرحى . يساعده على اكتساب القوة النفسية ، والإيجار والتركيز

ولو تخصصنا مسرحيات شوق . نلاحظ من هذه الوحدات الثلاث . افتقارنا تطبيقه لها . وحذت أعماله الدرامية - فى نظير الكلاسيكيين - خارجة على المذهب ومخافية له . بل انتهت بـ (البربرية) - مثلاً اتهم فولتير الكلاسيكى مسرحيات شكسبير - رغم شدة إعجابه بها - بالمحمية والافتقار إلى الدوق . والصواب المقلد

ومع أن شوق يكاد يلتزم فى مسرحياته نخط درامى واحد . يمكن أن نجسره داخل حدى وحدة الفعل . إلا أنه يخرج على ذلك أحياناً . بإضافة حكمة ثانوية . إلى الحكمة الرئيسية لموضوع مسرحية « مصرع كليوباترا » - مثلاً - يدور حول علاقة أنطونيوس

بكلويانرا ، ولكن تنشأ - بل جانب ذلك - علاقة عرامية أخرى - فرعية وشاحية الملامح - بين حاني - مساعد أمين مكتبة القصر - وهيلانة ، لمجدي وصبيحات الملكة . وبينما تنتهي الحكمة الأساسية في المسرحية ، بانتحار الطفلين الرئيسيين ، تنهى الحكمة الفرعية . بزواج الشخصيتين الثانويتين . وفيما على ذلك ، هناك حركات فرعية في بعض مسرحياته الأخرى ، وإن كانت تبدو محدودة النفع . عبر بادرة التصوير . فن مسرحية « على بك الكبير » . أخرى - إلى جانب الموضوع الرئيسي - قصة عشق ثانوية ، تتعلق بحب مراد بك لآمال - روضة على بك حاكم مصر - ثم يسير للجميع في النهاية أنها أخته . كما أن مسرحية « عذرة » تنصير حبكة ثانوية . تتمثل في عزام ناسخه نصحر الذي كان يطلع في الزواجر من عذرة . ومنس القصة الفرعية تتكرر في مسرحية « أميرة الأندلس » عندما تبهم بثينة بنت المعتد باللعن العربي حسون

وهكذا ، نعتقد وحدة الموضوع في مسرحيات شوقي . أما الوحداتان الأخرى - الزمان والمكان - فلا أثر لها عنده . بل من المؤكد أنه هو نفسه كان لا يدري عن وجودهما الدرامي شيئاً . وإنما كان يطلق حباله الشعرى الخصب في مادة موضوعه . وبصوغها طبعاً لما في ذهنه من تأثيرات في الثقافة الدرامية . اكتسب أقل قلبها من الثقافة الفرنسية التي احتك بها مباشرة . ونفى أعليها عن مصادر هومية ، كانت تجهل القيود الكلاسيكية . ولتعمده على الأصول الدرامية العامة التي تفرصها طبيعة المسرح . فأحداث كل مسرحية من مسرحياته ، لا تقع - واقعياً - خلال فترة زمنية محددة لها أربع وعشرون ساعة ، ولا تقيد - في وقوعها - بمكان واحد . حسب المطلب الكلاسيكي المروص . وإنما تستغرق أحداثها شكل مسرحية . أياماً وأسابيع . بل أشهراً . لا لأنها تحفل بالحروب والمعارك التي تستغرق الزمن المديد لحصص . ولكن لأن البناء المسرحي عند شوقي بسيط . وإن لم يكن على النحو الكلاسيكي المركز فهو لا يفتتح مقدمة مسرحيته بأزمة مستحكمة تأخذ أحداثها في التتابع حتى الدروة . ثم تأخذ في الامراع نحو الخلل مما يحتمل معه نوافر وحدة الزمان وبالتالي وحدة المكان . وإنما كان يبدأ عمله بمقدمة تمهيدية . تنصي إلى أزمة . ثم إلى سلسلة من المواقف التي تنهى بحادثة . وتطلب هذه المواقف مسجات رمية مما يبا . ثم خلال تطورات وتعبيرات في الأحداث ومن ثم . بتعدد الزمن . وينحطى حدود الانحصار في حيز وقفي محدود . ولا عبرة بعد ذلك بوحدة المكان التي تعرضها - في الكلاسيكية - وحدة الزمان

ولقد اتفق كل النقاد - الذين اتهموا مسرحيات شوقي . بأنها سلكت مسلك الكلاسيكية الفرنسية في قواعدها - على أنها لم تلتزم بمبدأ الوحدات الثلاث . الذي كان بعداً أصلاً واجب الاتباع . حتى أشيع بأن كوردي كان يعاقب من تطبيقه في مسرحياته . ويجبل إلى مجاوره . بينما كان داسين يمارسه في يسر . وكأنه قد خلق من أحله نقب الدكتور شوقي ضيف عن شاعرنا أنه « لا تقيد نظرية الوحدات الثلاث »^(١٦) . كما يؤكد الدكتور محمد مندور ذلك

بقوله : « من المعلوم ، أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسهوه بالمرحلات الثلاث ... » وعراجمة مسرحيات شوقي ، نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات^(١٧) . ويجري النقاد الآخرون في نفس الحرى

ولا شك أن هناك مسرحيات عالية عديدة محكومة بقاعدة الوحدات الثلاث على نحو عصوي . ومع ذلك لا يراه النقاد (أبدأ) متأثرة بالكلاسيكية بمجرد وجود مثل هذه القاعدة . أو نحوها . مسرحية « الأب » لأوجست لسترنديج . تتألف من ثلاثة حصص . ورغم هذا . تتوافر فيها الوحدات الثلاث . وتعتبر مسرحية منسبة إلى المدرسة الطبيعية التي لا تهتم بالقصة المحبوكة . وهي تحمل أهمها الأول أن يكون الموضوع . في القطعة مسرحية . شريحة حرة من واقع الحياة تعقيب .. له ما بعده

من المعروف ، أن المذهب الأدبي يتكون من تأكيد مستمر لعناصر أساسية معينة . تتكرر بداتها في جملة من الأعمال الأدبية . وبينما . تنتمي تلك الأعمال - رغم الاختلافات الفردية بينها - في هذا المذهب . أو ذلك . والكلاسيكية الفرنسية - كمذهب - تطوى على مبادئ حيالية . يسهل التعرف على قسمها الواضحة في الآثار الدرامية التي تنسب إليها . ولقد الذي يتروى بقيم حيالية مسبقة . ثم يروح يفتش في أي عمل أدبي يباح له . عن مقدار وجودها فيه . لا بد أن يجد بعض هذه القيم على أي نحو من العدة . أو الصنف . أو الاعتراف . وبهذا هذا النقد أكثر تسلسل . إذا ما راج يمدح أو يقدر في هذا العمل أو ذلك . تبعاً لنوافر أو قلة نوافر تلك القيم سابقة التجهيز

والبحث عن المبادئ الكلاسيكية في مسرح شوقي . أمر قد يكون مشروعاً إلى حد ما . إذا تحوّر من حتمية الافتراض بأن شوقي قد درس أصول المسرح الكلاسيكي الفرنسي أثناء وجوده في فرنسا . وأنه وعاه . وحاكاه عند الممارسة . وإن حاد عنه في (عالية) الأوجه . التي يجب أن تتوافر في المسرحية من هذا المذهب . إلا أن نتائج الدراسة - التي سقناها هنا - لا نجد تأثيراً واضحاً لهذا المذهب وما يمكن العثور عليه من (شبه) أصول كلاسيكية . ليس سوى عناصر دوامية عامة . لا يقتصر استخدامها على هذا المسرح بالذات . وإنما هي - كما قلنا - قصة شائعة بين المسرحيات . بل إن الكوميديا يمكن أن تخصص مثل هذه العناصر . التي يُظن انتصاها على التراخيديا أو الدراما الحادة . كالاستمداد من التاريخ أو الأساطير

ولا يدري . لماذا لا نجد هذا النوع من نقد في البحث عن عناصر واقعية . أو طبيعية . أو رمزية . أو تعبيرية . أو اقتصادية أو وجدانية . أو عنفة في المسرحيات الشوقية بدلاً من الدور العشوائي في طاحونه المذهب الكلاسيكي رديف . ثم اندهب إلى مسي نصف ثانوية . مع أن ما يدري إلا شوقي من نحو است رومسيه درامية - كالانفلات من قيود الوحدات الثلاث - ليس

حكرا على الرومسة وحدها وإنما يمكن عروها إلى أى مذهب
حر أو عدم تحديد ما يحسنى مذهبي

خمس - أن للكلاسيكية - دون للمذهب الأخرى - قواعد
ثابتة تزعى عند التأليف وهذا يستطيع المؤلف الكلاسيكي أن
يعتد في عمله على وعي كما يتواءم مع هذه القواعد . المعروفة سلفا
وكما وضعه طلبة لتركيب دواء . فهي ليست مراحا خاصا أو حالة
نفسية خاصة - كما هو الحال بالنسبة للرومسة مثلا - وإنما هي قالب
في تحديد الأبعاد . نصيب هذه المادة - لتكتب ما فيه من روايا
ومحطات وحطوط مستقيمة . وبعض الطرق على مدى صواب
هذه القواعد . أو عدم صوابها . فإن نظرية الكلاسيكية تكرر
في معظمها على أسس عقلية اتاحتها الفلسفة لعصره . ومن ثم
يصبح من الأفضل ربط الأدب ونظرياته . بأساس التفكير التي
صادت العصر . خاصة كنسب العلوم التجريبية التي كانت واحدة في
لثامى وتطور . وعلى هذا . جاهدت الكلاسيكية - تحت تأثير
سرعة لفظة - لاكتشاف القوانين التي تحكم الآثار الأدبية .
خلف ونكوبا . وتأثيرا

ولا يعتمد أن تلك القوانين كانت في متناول تفكير شوقي . كى
بمذهب - . وبطريقها برعى واقتناع . ولكن ما يمكن أن يكون قد
ورد لديه ما هو مجرد الوجود . الذى يتكرر عند أى كاتب مسرحي
غير مذهب كى قد من قبل . ولو كان شوقي يدس في مرسا أثناء
دهاء الكلاسيكية في نصف ثاني من القرن السابع عشر لتأثر
بها فعلا . وأحد بما كتبها عن حو يتيح لمصانصها أن يكون أكثر
برور . وأشد وضوحا في مسرحياته فالذهب في هذه الحفظة كان
العقيدة السمة المهيمنة على التفكير الأدبي . وكان المترقون بها يعملون
من ليرة المخلص . أما الخارجون عليها فهم المتمردون المعروفون
وهذا الأمر . يوافق طبع شاعرا المحافظ . الذى عاش في فرنسا في
نوبات العقد الأخير من القرن الماضي . حيث أحاطت للمذهب
المشعرة . والاتجاهات المحدث في الفكر العفدي . ثم عاد إلى
مصر . وأخذ يكتب مسرحياته في سنوات العقد الثالث من القرن
الحاد حيث لا مذهب ولا التزام بمكر معين منسلط . إلا القيم
الدرامية العامة . وأحكامها الأخلاقية التقليدية .

ونكن بالرغم من كل ما مضاه . يبقى هناك وهم آخر من أوهام
النقد في غاية الأهمية . وكان يمكن البدء منه في دراسة القضية
المعروسة . لكن الختام به يعنى إسمالك تمحيص مستبلا . عندما
يتحد قضية مستقلة بذاتها ويمثل هذا الوهم في التسليم التقليدي بأن
مسرحيات شوقي - فيها هذا كوميديته الباقية - (تراجيديات)
منشأه (التراجيديات) الكلاسيكية الفرنسية . خاصة
(تراجيديات) كورنى وراسين . فهل تلك المسرحيات الشوقية تخضع
لعلا لمفهوم التراجيديا كقاسم تقسمي للشكل . أم أنها مسرحيات
(حادثة) يمكن إعادة تصنيفها فيما بعد . وأن هذا التصنيف لن
يغيرها بنى الصفة التراجيدية عنها . ما دام يصحح تقييمها
ويضع لها الحدود الشكلية الجديدة ؟؟ يقول الدكتور شوقي قيص
- وتابعه في ذلك عدلون - « لا يستطيع أن نكر أنه [شوقي]

درس المسألة العربية . وأنه حاول جاهدا أن يثبت قانونه على
محاكمها وتقليدها . » . فسادنا الدكتور محمد ممدور -
والناقلون عنه لا يحسون - « والتاريخ كان معينه الأول إذ استمد منه
منايه الستة . واختار لنفسه فترات ضعف والحلال . ولقد قدروا
التعاد بين التاريخ وماضى شوقي . إلح - كما يضيف بل دلت -
مع الكثير غيره - « وراه يتحد من المسرح مدرسة لعدة النقص
والإساءة وتبل الأخلاق على نحو ما فعل كورنى . » « كان معالجة
مثل هذه الثغرات الأخلاقية منصوص على الكلاسيكيين من ...
كورنى ... شوقها في ... يح مسرح ممدور ...
مصر ... مسائل تقليدية ممدور على عاتق الموضوعات ...
في العرب ... شوقي على ... »

وإذا كانت التراجيديا هي أرق الأساليب الأدبية - بل لاديه
أبصا - فهي أعصرها كتابة . وأصعبها تعريفا . وعلى السبب الأساسي
في صعوبة تعريفها . يرجع إلى أن لكل فترة رئيسية في تاريخ الأدب
العربية . تراجيديات خاصة . ومفاهيم خاصة بها . وعلى هذا إذا
كانت تراجيديات كل فترة تختلف عن تراجيديات الفترات الأخرى
فإن النقد يجد صعوبة في استخلاص ملامح عامة مشتركة تشمل
التراجيديات اليونانية . والرومانية . والإيرانية . والكلاسيكية
الجديدة . ودرامات القرون الثلاثة الأخيرة . والتعرف على تلك
اللامح التي تميز المسرحية التراجيدية عن غير التراجيدية . ثم محاولة
نطبقها على مسرحيات شوقي . أمر جوهري . لكنه يتطلب بحثا
مستقلا . لا يدخل في نطاق الموضوع الحالي . كما أن محاولة وضع
هذه الملامح للمبة . في صيغة تعريف مبسط . لا بد أن يتجاوز
تفسير أهم المصطلحات التراجيدية - مثل : الهاكافة . ماهية الفعل
الحاد . خصائص البطل التراجيدي . تأويلات التطهير وأبعاد
الخوف والشفقة معاني الخطأ المأسوي . دلالات الصراع .
والفارقة التراجيدية . والمعاناة . والاستعلاء . والانقلاب .
والتعرف ... إلح - ويحل التعريف قصرا . وأشبه تعريفات
القوانين (اللغة) . وعلى أية حال . فإن التراجيديا عبارة هي
نمط دائم . يسأل أزمة شخصية ذات موضوعات معينة (و
مجموعة من الشخصيات) . حاصل صدق محتم . وهذه الشخصية
معروسة . لأن مشأ هذا القدر يرجع إلى طبيعة الشخصية ذاتها .
والظروف المحيطة بها . لذا تسيطر على الأحداث عوامل السببه .
ودرج الحدية . والتشاؤم . واستكاه الحياة بالتأمل . خاصة أسباب
نعاسة الإنسان وفشله . ولا يشمل أن يكون النهاية سعيدة
ما دامت طسعة البطل ثابتة . ولا يستطيع أن يعبر موقفه المقعد . فإذا
كانت كل التراجيديات الأصلية - على هذا النحو - تنحصر قيسا
شوقية عالية . بتعرضها لمصير حتمي يتعلق بطبيعة الإنسان القابلة
للهموم والسرور . وهي في موقف مأزوق يحاول فيه مرويحه تلك
القابلة المستعصمة . فإن المنهج حد نفسه مضطرا إلى التيقن من
حتمية أولاهما أن نفس المأزق المعروض ضمن حدوده في حياة
الإنسان وثابتها أن المأزق القائم صميمه ويندبه هي
- داخلية أو خارجية - يعجز الإنسان عن فهمها وتعب عنها
ولهذا السبب . تنحصر المنهج دور البطل التراجيدي . ويشمر

بالاعتماد على حيال معاناته ، وبالخوف إزاء قلعه المغموم . وهذا التعمص ، المتعاطف ، مع الوعي تلك الحمية بصاحبها شعور بحلال الإنسان وببائته وجفده ، عند منازلة الشدائد ، كما تستولى على نفس المخرج حاسة الاتصال بالحقيقة النهائية للطفله ، التي تشكل خصصته التراجيديا

فهل يا ترى ، يعتبر على بك الكبير - عند شوقي - أوعترة ، أو قيس امشوق ، أو المعتمد بن عباد ، أبطالاً تراجيديين في ضوء أي

المواضع والمراجع

تعريف للتراجيديا ، على الصعيد العام ، أو الخاص بحقيقتها المختلفة ؟؟ لا نعتقد هذا .
فإذا كانت للمسرحيات الشوقية (الجادة) ، التي يصفها النقد (تقليدياً) بأنها «تراجيديات» ، متأثرة بالكلاسيكية الفرنسية ، لا تخضع لمفهوم التراجيديا ، أو مفهوم الكلاسيكية على النحو الذي يبناه هنا ، فلما تصنعها الشكل الدرامي الصحيح ، وما هي مصادر التأثير فيها ؟؟ لا شك أن ذلك يعوره بحث ضروري مكل ، ولكنه ليس عضوياً ، ولهذا يجب فصله تحت عنوان «ثقافة شوقي المسرحية» ، وإلى لقاء قريب بإذن الله

- (١) علي الرامي «ظرة في مسرح شوقي» مجلة «الحلال» ، القاهرة : عدد يوليو ١٩٦٨ ، ص ١١٤
- (٢) ماهر حسن قيس ، «أحمد شوقي» ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٠
- (٣) كمال محمد إسماعيل ، «النهر المسرح في الأدب المصري المعاصر» ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٧
- (٤) أحمد شوقي ، «على بك الكبير» ، القاهرة : المكتبة التجارية ، د . ت . ص ٩٧
- (٥) أحمد شوقي ، «مصرع كليوباترا» ، القاهرة : وزارة المعارف العمومية ، للطبعة الأولى ، ١٩٣٩ ، ص ١٤
- (٦) أحمد شوقي «عنترة» ، القاهرة : المكتبة التجارية ، د . ت . ص ٩٢
- (٧) محمد مندور ، «مسرحيات شوقي» ، ص ٢٠
- (٨) شوقي خليف ، نفس المصدر ، ص ١٧٩
- (٩) نفس المسرحية ، ص ٥٧
- (١٠) ترجمة كاتب المقال
- (١١) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٧
- (١٢) نفس المصدر السابق ، ص ٢٥
- (١٣) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٥
- (١٤) نفس المصدر السابق ، ص ١٩ ، ٣٦ ، ١٩

- (١) مقدمة «الشرقيات» ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦١
- (٢) اصطريظ آراء الدارسين حول تحديد سنة ميلاد شاعرنا ، كما تباينت حول تاريخ سفره إلى فرنسا ، والعودة منها . فقد جاء - مثلاً - في كتاب شوقي صيف - «شوقي شاعر العصر الحديث» ، دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٧٥ - أن شوقي يرجع إلى مصر عام ١٩٨٢ ، (ص ١٦) وفي مقالة له بمجلة «الحلقة» تحت عنوان «شوقي ومكانته في الشعر الحديث» ذكر شوقي صيف أنه «عاد إلى مصر سنة ١٨٩١ ، ليكمل بالقصر» (العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ ، ص ٢٣)
- كما ورد في كتاب طه وادي «أحمد شوقي والأدب المعاصر الحديث» - ط دوماليرس ، ١٩٧٣ ، أن شوقي ما بين سنة ١٨٩٠ - ١٨٩٢ ، «سافر إلى فرنسا» (ص ١١٢) ، ولكن جاء في نفس الكتاب ، إن شوقي «مضى إلى فرنسا منذ أوائل سنة ١٨٩١ ، حيث قضى سبعة أشهر في باريس» (ثلاثة في مولييه) ، (ص ١٨٢) وتكررت نفس العبارة في كتاب طه وادي للترجمة «أحمد شوقي الفنان والمصري» ط المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١٨
- وحاء في كتاب أحمد الحلو «وطنية شوقي» أن شوقي «سافر إلى فرنسا سنة ١٨٨٧ ، ط رابعة ، هيئة الكتاب ، سنة ١٩٧٨ ، ص ١٢٤» وقد تكررت العبارة ١٨٨٧ - كتاريخ لمسرح شوقي إلى فرنسا - في كثير من الدراسات التي تعرضت لذلك ، أما التاريخ المقطوع به ، فهو أن حصل على إجازته النهائية في ١٨ يوليو سنة ١٨٩٣ ، وذلك طبقاً للشهادة التي اكتشفت مؤخرًا
- (٣) المصدر المذكور ، ص ١٧٩
- (٤) محمد مندور ، «مسرحيات شوقي» ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ ، ص ١٩ و ٢٠
- (٥) محمد مندور ، «المسرح» ، القاهرة : دار المعارف ، ط ثانية - ١٩٦٣ ، ص ٧٣ - ٧٤



المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم

يمكن تقسيم هذه المصادر إلى قسمين رئيسيين

١- المؤلفات العربية القديمة

٢- التراث الشعبي

أولاً المؤلفات العربية القديمة

قصة المجنون أشهر القصص العربية ، ويكاد لا يخلو منها كتاب من الكتب العربية القديمة ، التي تحدثت عن العشق . والهيكل العام لهذه القصة يدور حول فتي شاعر ، بيت في ياديه نمد وعاش في العصر الأموي وقد أحب فتاة تسمى «ليل» وعكس حبها من قلبه ، ثم حالت التقاليد بينها ، وحاول هو من جانبه أن يطرئ التقاليد ، وأن يذل للمعبات بالشفاعات والتوسلات ، ففشل . وتأزم الأمور بتزويج الفتاة من رجل آخر فبهل الماشق ، ويصاب بالعشيان ، ويحتزل الناس ، ويهم في الوديان . وهو في كل ذلك يلجأ إلى الأشعار ، ينثا مناسله ، ويظهر بها من نفسه ، وينتهي به الأمر إلى الموت وحيداً في واد كثير الحجارة . أما فتاته فقد كانت تبادلها حباً عاب ، ولكن لا حيلة لها أمام رغبات أهلها فتدعن لهم ، وتتزوج من لا يحب ولكنها تسلم جسدها فقط ، أما عواطفها فقد ظلت مخططة بها لماشقتها الذي يهيم في القفار والوديان .

ونعت «باب يلحق مصارع محبي الله» ذكر غير قيس ، وقد بدعه ما عليه ليل من أدب وكمال فذهب إليها وأعجب بها . وفي الباب قصه ، وبعد ذلك بصفحات ، يذكر غير قيس وحبها إلى البيت الحرام ، وبعد ذلك بصفحات أيضاً يذكر غير الققاء كثير بالهجون ، وهو يطلق الغباء ، ثم بعد ذلك بصفحات ترد قصة وفاته ، وفي الباب قصه ، وبعد ذلك بصفحات ، يذكر غير الققاء قيس بالأحوص ، وطلبه منه أن يحدثه حديث عروة بن حزام الخ . أما «الوشاء» فإنه يغطي الأحداث التي تتعلق بشاة قيس ، وغرامه وسبب عشقه لتتحدث عن المرحلة التي أصبح فيها قيس هالكا ، مستوحشا من الناس مستأنسا بالوحش .

ولكن الكتب العربية تختلف في طريقة عرض هذه الأحداث ، بعضها يذكر هذه الأحداث متناثرة ، وبعضها يكتفي بحدث أو حدثين . وبعضها يزعم بهذه الأخبار وتلك الروايات ، ويمتلئ بالأسانيد «والمنينات» وبعضها نجد فيه ترتيباً وتنظيماً إلى حد ما

ففي «مصارع العشاق» ، نجد أحداث قيس متناثرة ، تحت عناوين مختلفة . ففي «باب في أصل العشق» يذكر حبر ليل ، وانصاعها ، حين سمعت بما آل إليه قيس من جنون وتشريد . وفي «باب آخر من مصارع العشاق» يذكر قصة ليل ، وقد رجتها أم قيس أنه تزوره . ثم يكرر هذا الخبر تحت «باب من مصارع العشاق» ،

أما قصة المجنون ، في الباب الذي عقده «أبو الفرج» ، فهي قصة مزججة بالأخبار ، مكتظة بالأسانيد ، ليس فيها ترتيب أو تنظيم ، فتراها مثلا يتحدث عن قيس وليلى ، بعد أن تمكّن الحب منها ، وأنها وعدت أن تزوره ليلا ، إذا وجدت الفرصة لذلك ، فكث مدة يرسلها وهي تسوّف ، ثم بعد ذلك بصمحتين يروي قصة حدثت في بدء عشقه والتي عقر بها ناقته لسوء تشاغل عنه عازل .

والمرجع الذي استرحت إليه هو كتاب «الشعر والشعراء» لابن قتيبة ، فقد نحس من كثير من الأقوال والاستطراد . وابتدأ القصة ببدية الحب بينهما ، وهما صبيان يريان الهم ، ثم تحدث عن تمكّن الحب منها . ثم ذكر وساطة نوفل ومثلها ، ثم خروج قيس إلى مكة وعبادته بالبيت الحرام ، ثم هيام قيس في القفار ، وأخيرا وفاته في واد كثير الحجارة^(١)

وتصور لنا هذه القصة لهما من الناحية الحسية ، فذكر أنه «كان جميلا ، طريفا راوية للأشعار ، حلوا الحديث وأنه ملبد القامة ، طوال ، أبيض ، جعد الشعر ، أعين أحسن من رأت عين الرجال» ، ولكنه بعد تمكّن الأنسة منه تراه «فلذا هو مصفر ، مهول ، شاحب اللون»

وكما أن هناك نظورا قد حدث في بعض صفاته الحسية بسبب أناسه ، إذ كان جميلا أبيض ... فصار مصفرا مهزولا ، فإن هناك نظورا أيضا قد حدث في صفاته المعنوية . فقد كان إنسانا حويلا يعيش في نعم ظاهرة وغير كثير ، وكان أبوه يتوقع له مستقبلا حسنا ، وكان له أخوة رجال هو آثرهم لخصاله^(٢) ولكنه يمتثل ليل فإذا هو يتنقل إلى مرحلة أخرى ، فقد أصبح زر الكلام لا يرد على حديثه إلا أن تذكر له ليلي ، فإذا هو نشط يشتد الأشعار حولها . يلتقي الثياب من عليه ، ويلعب بالتراب ، ولكنه في هذه المرحلة مارال يعيش مع الناس وبينهم ، فقد رآه ابن مسحق وهو على تلك الحال ، في يجمع من تلك المجمع التي كان يسعى إليها

وقد حاول أهله ، ومن رآه لحاله ، شفاعته وهو في تلك المرحلة ، واتبعوا كل وسيلة حتى لا ينادى به الأمر .

حاولوا أن يجمعوا بينه وبين حبه ، فمضى نوفل إلى رهط ليلي ولكنهم تلقوه بالسلاح ، وقالوا له : والله يا ابن مسحق لا يدخل المجنون أهلنا أبدا أو يموت . وأبو قيس وأهله فأتوا أبا ليلي وأهلها ، وسألوهم بالرحم ، وعطفوا عليهم ، وأخبروهم بما ابتلى به ، فأبى أبو ليلي وحلف ألا يزوجهما إياه أبدا .

ولجأوا إلى الدعاء والتصرع ، فقال الناس لأبي المجنون : لو خرجت به إلى مكة لعاذ بالبيت ودعا الله ، رجونا أن ينساها أو يعالجه الله بما ائتمى به .

بل لما أهله إلى كثير من ذلك ، فعين ووجت ليلي من رجل آخر . وحشي أهل قيس عليه ، حسره وقيلوه . يقول أبوه «فحبستاه وقيدناه . فكان بعض لسانه وشفته حتى خشي أن يقطعها»

ولكن على الرغم من كل ذلك ، انتهى به الأمر إلى المرحلة الثالثة

طلق قيس الدنيا ، وهام في البرية . يقول عنه أبوه «فلما رأينا ذلك عطينا سيله فهو في هذه القياق مع الوحوش ، يذهب في كل يوم بطعامه ، فيوضع له حيث يراه ، فإذا تحوا عنه ، جاء فأكل وإذا انحلت لياحه أتوه بشباب ، فلبثوها حيث يراها ويتنحون عنه ، فإذا رأوها أتوها فالتق ما عليه ، ثم لبسها» . ويقول عنه شيخ من بني مرة خرج في طلبه «فخرجت أدور يومي» . فلما رأته إلا بعد العصر جالسا على كور من الرمل ، قد عيط بأصبعه فيه عطوطا فدنوت منه ، غير متيقض منه . فغروا الله مني كما تغر الوحش إذا نظرت إلى الإيس ، وإلى جانبه أحجار فتناول واحدا منها ، فأقبلت حتى جلست إليه ، وصكت ساعة وكأنه الشئ النافر المنهي للقيام . ثم عنت له ظيائه ، فوالب في طلبها

ثانيا : التراث الشعبي :

دخلت قصة المجنون التراث الشعبي ، بمثابة في كتاب مكّن من خمس وخمسين صفحة يحمل عنوان «قصة قيس بن الملوح العامري المعروف بمجنون ليلي» ولم يُعلم جامع هذا الكتاب ، ولكني أظن أنه ألف في فترة متأخرة ، حتى شاع تأليف السير الشعبية ، فإن أسلوبه يشبه أسلوب تلك السير في استعمال السجع ، وفي مبالغته ، وفي ترديد كلمة «قال الراوي» ، وفي الإتيان بأشعار سجعية ، أقرب إلى الأشعار العامة السهلة ، مثل :

يا منى أنت مقصودي ومطلوبي وأنت دغا عن الأعداء مجهول
إن تحجب عن عيون القصب يا أمل ما أنت عن لبي المضي محجوب

وقصة قيس - كما جمعها مجهول - تعتبر أكثر نوحا ، وأقرب إلى الناحية القصصية ، من المراجع العربية القديمة : فهي قد مانت إلى الإفاضة والإطالة ، وشرح المواقف المزورة ومحاولة غرس العطف في قلب القارئ على قيس للسكين . وبدأت ذات ترتيب من بدء ونهاية ، وتخلصت من النظرة التاريخية ، ومن العنصت والأسانيد ، بل كانت تذكر من الأسماء ما لم ترد في كتب التاريخ ، وإن كانت موافقة لأسلوب السجع ، أو تحرف من الأسماء التاريخية ما يناسب هذا الأسلوب ، مثل : «وكان قد عشق جارية في هذه الأيام ، يقال لها ليلي بنت مهدي بن عصام^(٣) ويذكر الأعاني نسب ليلي هذه فيقول :

«بنت مهدي بن سعيد بن مهدي بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة^(٤)» . ومثل «ثم إنه صار به إلى طيب في تلك الأطراف ، يقال له علقمة بن عساف^(٥)» . ومثل «وكان من جملتهم رجل من بني قبيص ، يقال له سعد بن النيف^(٦) والأعاني لا يذكر اسم هذا الزوج ، وإنما يكتفى بأنه «رجل من بني ثقيف موصل»^(٧) . ومثل «ما زال يحول من مكان إلى مكان ، حتى وصل

إلى جبل يقال له قومان . فأنشد وقال

وأجهشت للديوان حين رأيته رباعى بأعلى صوته ودعاني
فلنت له أنيس الدين عهدهم حوائك في محصب وطيب زمان
فقال مضوا واستدعوني بلادهم ومن فدا الذي يلى على الخلدان

والأعساق يذكر أن هذا الجبل اسمه قومان ، ويورد شعرا مثل هذا
الشعر ، وإن كان يختلف عنه في بعض الألفاظ ^(٨) . والقصة نفسها
تذكر هذا الاسم في موضع آخر ، حين نجد أنه يسبقها في أسلوب
السجع . «فسار وهو مترجع الفؤاد حتى أقبل على جبل قومان»

وقصة قيس هذه جمعت أخبار المهن وصاحته ، المتأثرة في
الكتب العربية ، جمعا يختلف عن صنع الجامع لأخبار عروة بن
حرام ، الذي لم يكده يختلف عن الأغاني في شيء ، في تلك
الصحف لإحدى عشرة التي جمع فيها أخبار عروة . إذ إن الجامع
لقصة قيس قد ظهرت شخصيته في ترتيب هذه الأخبار ، وفي
إصماء الأسلوب القصصي عليها ، وفي ملء العجوات بين هذه
الأخبار ، وفي التوسع في المواقف المؤثرة ، وفي شرح مشاعر ليل التي
تحدثت عنها الأخبار العربية حديثا مقتضيا ، وفي التحدث عن مشاعر
الزوج التي لجأ إليها الأخبار العربية ، وفي نشر الخطابات المؤثرة
المبادلة بين قيس وليل . وفي الاهتمام بالوصف ، ولا تنهى أن نصف
الطبيعة ، ونرسم الجو ، كأن تقول : «إلى أن انتصف ظلام الليل»
وعلا نجم سهيل . وفي وصف الطبيعة ، لا يتأخر يخرج من وصف
طبيعة صحراء نجد المقمرة ، إلا في حالات نادرة . فمثل
رجل من بني أسد ، التي بالمهون . فيقول : «إلى أن توصلت إلى
روضة كثيرة الأزهار والرياحين والأنوار ، فحدثني نفسي أن نقيم
فيها ، وأنزله في بعض فواحيها . فتركت في أرجاء تلك الأزهار
لؤلؤة ، والأنوار البديعة المزوقة ، وأنحت ناقي إلى قنوان شجرة
صغيرة وجلست برهة يسيرة ، فيها أنا أفعل في تلك الروضة الطويلة
العريضة ، إذ سقط زجل من الخراد ، كثيرة الأعداد ، على ذلك
الواد ، فافترشت جنباتها وأرضها ، وأخذت طولها وعرضها ،
فصجبت من تلك المناظر البية ، والروائح الزكية ... الخ» فإن
هذا الوصف أقرب إلى الطائف ، أو غوطة دمشق ، منه إلى صحراء
نجد

وتبدأ هذه القصة فتذكر أنه كان في زمن عبد الملك بن مروان ،
رجل يقال له الملقب بن حزام ، كان له ثلاثة أولاد ذكور . كأنهم
البدور . منهم قيس (وكان أصغر إخوته عمرا ، وأغلامهم همه
وقلوا ، وأجودهم لظفا ومثرا ...) وصاحبه ليلي «سمراء اللون ،
قصيرة القامة ، فصيحة الكلام ، وعلى عندها الأيمن شامة» . ولما
شاع حبها ، استعظم أبوها ذلك الأمر ، وطارت من حبه شرار
أعمر ، ثم منها الزيادة في الليل والنهار ، وحجبا عنه خوف
المصيبة والعار . ورواد الحوى بقلب قيس ، فجعل أهله ينصحونه
ويعدونه ، ولما لم يحدوا نعتا ، تقدموا إلى أبيها حاطلين ليل فأتى ،
فواد الأمر بقيس وتولاه ، ولما نطق إلى القلوات . وهنا تصف القصة

موقفه من صائد الغنم وصفا مفصلا نفي به التأثير على المستمع
ويحجج به أبوه إلى الكعبة ملتصقا بالهوى من الله ، ولكن دون
حدوى ، إذ ترك آياه والحرم وقصد البراري والأكم . وجعل أبوه
طيشه ، فيقول له «فقد معى إلى بني عامر ، وكفى مشرح الصدر ،
مطمئن الخاطر وأنا أتلاقى هذه القصة وأزوجك ببني ، وأزبل عنك
هذه القصة» وما زال يجالبه حتى رجع معه إلى الأوطان . أما ما كان
من أمر ليلي ، فقد تحولت إلى شيء تنماء السجع ، ويجدون في طله
والعورة . وكانت المحدث الذي سمي الطامعون إلى التعلق به . أو مقام
التحريم الذي يجد الصورة في طله . وسرت الراوى يشرح تأثير ليلي
على قلوب الخلق «وأما ما كان من ليلي فإنه قد شاع ذكرها بالأفاق ،
وتحدثت فيها الناس في الحجاز وبلاد نجد والعراق . وتناشدوا ما قال
قيس فيها من الأشعار الرقاق ، التي لم يسبقه إليها أحد من فحول
الشعراء والعشاق . فكان كل واحد يود أن يظنها ويتبع أن يراها
ويبصرها . فتراذلت عليها الخطاب ، وكثرت عليها الطلاب ،
ودخلوا على أبيها في ذلك من كل باب ، حتى وافق أبوها على أن
يزوجها رجلا من قبيعه . وهنا تصف القصة موقف ليلي إزاء هذا
الزوج ، وصفا واضحا مفصلا ، فتقول . «فلما سمعت ليل من أبيها
ذلك الخطاب ، أظهرت الكدر والاكتئاب . وعظم ذلك الأمر ،
واكتوى قلبها بلهب الجمر ، لأن هذا الخبر كان لا يوافق غرضها ،
ولا يشق قلبها ومرضاها . لأنها كانت تحب قيسا وتعمل إليه ، ولا
يستقر خاطرها إلا عليه ، نظرا لما يبسها من الغبة القديمة ، والصدقة
القديمة ، فأبت ولم تقبل وطغيت حلول الأجل . وقالت : هذا أمر لا
يغير أبدا ، ولو مت فمرا وكندا ، فلما سمع كلامها ، وعلم ما في
ضميرها ومرامها ، نهدها بالكلام فشمها ، ودار به الميظ
فلطمها ، فاجتمع عليها الجيران ، والأهل والحلان ، فلما رأت ما
حل بها من الموانع تولى موج البلاء أساطيرها من كل مكان ، أجهت
سؤاله بالكره والإجبار ، لا بالطوع والاختيار . ثم دعت حل زواجها
غاية الندم ، وجوى قلم القضاء بما حكم . وصارت محبها له تكلمها
ودويتها آياه تصفا . فكان لا يقرها قرار ولا يطيب لها عيش لا بالليل
ولا بالنهار .»

وتحدث هذه القصة هنا عن مشاعر ليلي ولا نمر بها مرورا عابر
كما تعمل الكتب العربية . وتذكر بعد ذلك صدمة قيس من هذا
الزواج وأنه خرج بطوف في القلوات وقلل الجبال ، واعتراه
الشحوب والحزال . وتذكر أن رجلا من بني يارق ، يقال له نوفل بن
مساحق ، أتى به وهو على هذا الحال ، وتحدثت القصة عن هذا
الموقف حديثا مؤثرا ، ولكنها تخالف الكتب العربية ، التي تحمل اللقاء
الأول بينها قد تم بعد زواجها ، ولكنها كانت مطلقية في أنها لم تحمل
بوعلا يتشبع لقيس في امرأة متروكة . واكتفت بأن نوفلا حين رأى
حاله ، قال له : «أيتها الحبيب ، والشاعر الحبيب . إنه يعز على
ويظم لدى ، أتى نرائك في هذا الحال ، تنافى العذاب والكمال
فهل لك أن تسير معي إلى الديار ، وأنا أزوجك بعض البنات
الأبكار من هن أسهل وأحسن من ابنة عمك ليلي» فتزكه قيس
وتصرف . وتحدثت القصة عن الرسائل التي كان يتبادلها قيس

وليلي . وهنا تطلعا على مخادج رقيقة من الخطابات الغرامية المؤثرة التي يحتلها فيها الشعر بالنثر . وكنت أود أن يسبح المقام لنقل نموذج هذه الخطابات الغرامية . ولكي سأكتب بمطلع خطاب قطعه من قيس بن الملوح الغانم الواسطي ، والحب الصادق ، إلى مينة الملاح ، وكوب الصباح ، در الصدف ، وباقوت الشرف ، من قد اتصفت بالخماس البية ، والصفات العلية ، والآداب السنية ، ليلي العامرية . إني بينما كنت منشوقا إلى استماع أخبارك واكتشاف آثارك إذ ورد في عزيز رسالتك الموسومة بسماء الهبة اللطيفة ، للسفرة عن ازدياد اضة الصادقة . « وتطل القصة تتحدث عن عذاب ليلي وهيام قيس . وتسد إلى ليلي بعض مواقف أسندتها بعض الكتب العربية إلى ليلي ، كموقفها من الرمان المحسة التي بشرتها وحملت نصرها ونفطعها وهي تشد الشعر ، ولما لامها زوجها على هذا الأمر صهرت فيه . وتتحدث القصة عن مشاعر الزوج واستيائه من موقف ليلي ، وشكواه إلى أبيها الذي يحاول أن يطمئنه ، وتتحدث عن موقف قيس يقرئه من أهل الكشف الذين يشنون بالعيب ، وذلك أن الزوج حين حذر قيسا من عبد الملك قال له قيس : « والله إله منذ ثلاثة أيام ، بينما كنت أطوف في بعض الآكام راقيا طائران ، وقالا لي وحق الملك الدبان ، لقد قضى الرحمن بانقضاء أيام عبد الملك ابن مروان . ثم أطرق مليا وأقام مدة لا يتكلم شيئا . ثم أقص فيه النظر ، وأجال فذاح الفكر . وقد أقسم بمجامع الشتات ومخرج النبات ، أنها سوف تصلكم الأخبار أنه قد مات . وبالفعل تتحقق نبوءة قيس ، إذ يموت عبد الملك بعد ثلاثة أيام . ثم تنتهي هذه القصة ، فتجمل ليلي تموت قبل قيس وهو مرفقة في هذا من الناحية الأدبية ، إذ إن موت ليلي قبله قتلها وإذ من مقاطعة المأساة ، وأتاح للقصة حادثة مؤثرة ، إذ إن قيسا أظهر الأكتاف « واستعظم المصائب ، واتخذته الرعدة والاضطراب . وكان بأوى إلى قبر ليلي ويدور بالنهار ، وهو يرقبها بالأشجار . حتى انتهى به الأمر ، إلى واد كثير الحجارة ، وإذا به ميت ملقى بين حجرين ، وقد كان عطف بأصبعه عند رأسه هذين اليتيم . واحتمله القوم وحملوه وكفروه ، وإني جاني ليلي دفنوه ، وكان ذلك في سنة الثمانين من الهجرة النبوية والموافقة سبحانه سبحانه . »

ثالثا : مسرحية أحمد شوقي

بعد هذا الاستعراض لقصة المهرج في المصادر العربية القديمة ، أولا ، ول المصادر الشعبية ، ثانيا ، ما هو موقف أحمد شوقي من هذين المصدرين في مسرحية «مجنون ليلي» ؟

إن تأثره بالكتب العربية لا يحتاج إلى دليل ، فهو قد اقتبس تلك القصة من التاريخ العربي ، واعتمد على الروايات الموجودة في الكتب ، وانتخب الكثير من شعر المجنون نفسه ، بل وقع تحت سيطرة التاريخ ، بحيث يمكن أن نورد أحداث تلك المسرحية ، إلى مصادرها الأصلية ، بطريقة مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة

أما تأثره بالمصادر الشعبية فهو الذي يحتاج إلى دليل وجهه . ولم يتحدث النقاد عن شيء من ذلك ، ولم يتحدث أحد عن صلات أحمد شوقي بهذا التراث ، ولا يزال كل اجتهاد في هذا المجال مجرد تخمين ، يعتمد على إثارة المشكلة ، أكثر مما يعتمد على القطع فيها

ولعل استعراض فصول هذه المسرحية ، يلقي الضوء على موقف أحمد شوقي من هذين المصدرين .

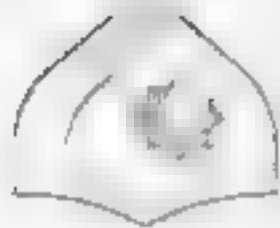
الفصل الأول يبدأ في ساحة أمام خيام بني عامر ، وقد جلس الحب والفتيات سامرون ، « تطرق بهم الحديث بل قصة قيس وليلي » التي أصبحت شائعة ، وذكر رواية « العليل » التي حدثت عن قيس في شعره ، « ولقي كانت السبب في أن أبا ليلي رذ خطبه قيس ، حتى لا يصدق الناس ما روى عن ليلة العليل . ثم يظهر قيس وراويته رباب ، ويلتقيان في الطريق بمنزل ، وهو يمثل دور العريم نقيس ، والمناقس له على حب ليلي . ويحاول منار أن يثير عيرة قيس ، وأن يسممه ، فيعصب رباب من أجل صديقه ، ويأخذ بتلايت منار بينما يقبل قيس على حيام ليلي ، يلتبس منها نارا ويحدث بينهما ما ورد في كتاب الأغاني من أن النار تشتعل في كم قيس ، وهو مشغول بخديته إلى ليلي ، التي تسيه فلا يتبه ، حتى يقع معتمدا عليه ، وتستجد بأبيها لينقد قيسا وهما يصور شوقي الصرع داخل المهدي « إني ليلي » بين حبه لابتته وعطفه على ابن أخيه ، وبين حرصه لتقاليد البيت . إنه حين يرى قيسا معصيا عليه ، يرق له ويناديه

أنا للهدي عوفيت ويا بوركا ويا حميركا
لاني شميركا الويل وما أروى سوى شميركا
كما لد على الكره كلام الله لشميركا
ولسكنه ينصح لتقاليد في الهابة ، ويشي الفصيل بأبيات يطرد فيها قيسا

مهر بغير مهر . لاكر ليلي
كل حين طمطم وشنارا
فكان لحظة البار نروي
وكأن بذلك المهر سار
وكأن أريدت في الخي ذلا
وبجئت في السفيانل عارا
مهر قيس مهر جئت تطلب نادر
أم نروي جئت تشعل السبوت نارا

وواضح أن شوقي هنا يقدم الشخصيات الرئيسية ، مثل وليلي ، رباباً ، مناراً ، الوالد ، ويحاول أن يبرز دورها خلال المسرحية وهي شخصيات مسرعة كلها بأدوارها من تلك الح

أما الفصل الثاني فيكاد يقتصر على عرض أحداث « ربحه » بعد أن أسند العشق بقيس ، كمحاولة عراف الجملة « ربحه » قيس فيطعمه من شاة قد انتزع قلبها . ويسحر قيس من مدد المدود



مرکز تحقیقات کتاب و اطلاع‌رسانی

ويقول

وشاة بلا قلب يداوي بها

وكيف يداوي القلب من لا له قلب

ولكن ذلك بداع منها . وتحدث المسرحية عن مشاعرها ، وعن الصراع داخليا ، وعن إحساسها القدرى ، الذى يبدأ - ساعة قرارها - فيسطر على أحداث المسرحية

والفصل الرابع تعميق لفكرة العذرية ، لقد أنهت نبي الفصل السابق بآيات عن القدر ، الذى تحكم فى قرارها وكأنها مأمورة ، أو كأن شيطانا يقود لسانها ، وجاء هذا الفصل بمحمد أبعاد تلك العذرية

يتوجه قيس نحو ديار ليل بعد رواجها ويلتق بالزوج ورد ، يتحاوران . ويخبرهم من كلام ورد أنه معذب أيضا فى روحه من ليل . إنه يهاها ، لقد حولها شعر قيس إلى شئ حبال لا يريد أن يمس . إنها عذراء على الرغم من الزواج ، وهو يكتفى أن يعرف حولها كما يطوف النوى بالصم :

مسند حوت دوى ليل على ما عرفت من دم
كانت إطلالى بها كالوللى بالصميم
ورعا جسميحت فمسرا شها . فطاني القدم
كسأنا لى مسخرم وليس بمسمنمتا رجم
شعرك باليس حى على هذا واجرم
هنيها فامنمت كسأنا مسبد الحرم
وهيها للحن والد عر وليس والام

إن ليل هنا فى نظر الزوج ، نشف ونصبح رمزا لأشياء مقدسة ، ويكاد تقرب من المعنى الصوى ، الذى أضده شعراء الفرس على قصة الحصون ، ولكن شوق لا يصل إلى هذا الرمز الصوى ، إنه يقترب فى هذه الإشارة من السيرة الشعبية ، فكأن أن الزوج هنا يذكر أن شعر قيس قد حول ليل إلى شئ جميل يجذب الطامعين ، وكان هو أحد الطامعين ، الذين جاءوا بخطوبها ، فكذلك السيرة الشعبية تذكر أن أمر ليل شاع فى الآفاق ، وتناقل الناس ما قال قيس فيها من الأشعار ، فتجمهروا حولها ، وخطبوا ودها

ولكن بصيات الأدب الفارسي تبدو فى هذا الفصل . ويلاحظ الدكتور محمد غيمى هلال عني ، فى كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» «أن شوق هنا ، فى صورة الزوج ، وى إصماء فكرة العذرية على ليل على الرغم من رواجها . إنما تأثر بالأدب الفارسي عن طريق اللغة التركية التى كان يجدها ،

وبأن ليل يينا ورد . عيس سخاويران . وكان موقف ورد هنا كريما . وإن كان لا يتفق والتعابد العربي : فقد ترك قسا مع ليل على عكس السيرة الشعبية التى تظهر الروح مستاء من موقف ليل وقد شكاه مرارا إلى أبيها

وتحدثت قيس مع ليل . تشكو إليه من العذر الذى سعى عليها ،

كلاسا قيس مطبوح فنبيل الأب والام
طمع بك من السمسادة والوهم

وكى محاولة الحج به إلى الكعبة ، لكنى يدعو الله أن يشفيه من هذا الحب . ويظهر ابن عوف أمير الصدقات ، ويرق لحالة قيس ، فيعرض وساطته ، ويطلب من قيس أن يتيأ لكى يذهبوا إلى ديار ليل ، بخطوبها له فتتمش بمن قيس ، وينتهى هذا الفصل بآيات جميلة :

المسيوم أهلا بالحب . وصرحيا بك بالحب

أما الفصل الثالث فيبدو فيه ابن عوف - أو هو موفى بن مباحق كما تذكر الأعالي - وقد أقبل على خيام بنى عامر ، وى ركيه قيس ويخرج قوم ليل مسلحين بالسلاح لأن الموالي أهدروم قيس ، ويستثيرهم منازل ، لولا أن ظهر زياد فيكشف من نية منازل ودوافعه المريبة

إذا أنت لنفس حاسد مطوى الصدر على الخلد للهن
كلما حدثت عنه عاصرا فرأت لى وجهك الله العنق
ترسل الزفرة تملو أمتها وفشر الصدر من عني
بامناك يان عني أصح لى أنت دون أنت دون أنت دون

وينهى أبو ليل الصراع ، فيجعل الأمر بيد ليل . ويستثيرونها فى الزوج . وهنا يثور داخل ليل صراع بين حبها لنفس . وبين غصوعها لواجب الأب ، لكن المؤلف لا يهتم بهذا الصراع . كما لاحظ الدكتور محمد مندور فى كتابه «مسرحيات شوق» ، إذ سرعان ما تغلب ليل بجانب الواجب . وترفض قيس . وتطلب من أبيها أن يوافق على زواجها من ورد . الذى أتى الساعة من ثقب لخطبها . ولكنها حين تخلو إلى نفسها تندم . وتحن أن العذر يوشك أن يتصره فتقول فى نهاية هذا الفصل .

سارت أهلى بالوسوس ماسة
حى فنت النى بالسهاد
وكأنى مأمورة وكأنا
قد كسان شيطان بقود لى
لنوت أشياء وفتر خبرها
حط يخط مصابر الان

إن صورة ليل هنا تبعد عن المصادر العربية القديمة ، وتقرب من المصادر الشعبية ، فلا نتحدث الكتب العربية عن مشاعر المرأة ، لا بإشارات قليلة حذرة ، قليل ترسل لقيس «عسى أب . واقه يوحى لك هوى ما تجد . ولكن لا حيلة لى منك» (الأعالي ٩٣ / ٣) بينما نتحدث السيرة الشعبية عن مشاعر ليل وأنها رصب الزواج من غير قيس وقالت . هذا أمر لا يتم أبدا . ولو مت قهراً وكعداء حقا إن ليل فى مسرحية شوق ، تستجيب لتقاليد القبيلة .

ويدعوها قيس. أن تفر معه ، ويتركها عالم الناس ، ليعيشا بين أحضان الطبيعة ، ولكنها ترصد هذه الدعوة وتذكر قيساً بالزوج ، وتشيد بكرم ورد ، وتتقلب على عواطفها من جديد ، وتحكم الراجب والعقل ، فيصيق ، ويهرب منها نحو القلوات .

المركبى بلاذ الله واسعة جداً فهذه أحبها وأوطانها

وتدرك ليل عظم المساء ، وأن القدر قد انتصر ، فتصور وتشد أبنائها فهي بها الفصل ، تشكو مرة إلى زوجها مرة إلى جاريتها ، وبهم من كل ذلك أن نهايتها قد ادمت

كان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند هذا الحد ، وأن تفهم أن ليل قد ماتت وأن القدر قد انتصر ، ولكن أحمد شوقي أراد أن يبين أن هذا الانتصار ظاهري ، وجاء الفصل الخامس والأخير لتوضيح هذه الفكرة . إن الأموى شيطاني قيس ، يعرف في النهاية بعظمة هذا الحب ، فيعاطب قيس ساعة انتصاره

أصلحت صبيك نحو الخلود وليس الخلود سهيل الأم وميسر دريع ، يقبل على قبر ليل ، فيناجيه لأنه قبر الخلود وانتصار العاطفة

بالليل فترك زهوة الخلد نفع الخنوم بها نوى نجد
وكل ناحية نوى ملكا يتنكبون أنفسهم الخلود
لبوا الجان الرطب أجنحة وتنالوا كعنابر الحقد
وتغابوا فعل لهنم ملكة سلام وجسر الرد

أما مشهد وفاة الصون فهو مشهد الخلود ، لقد أطرحت على القبر وهو يسمع القلوات والصعراء وأصواتا من هنا وهناك تردد : قيس ليل ، فبدخل في الاحتصار ، وكانت آخر كلمة ينطقها ، وقد تمزق ستار احتكام :

نحن في الدنيا وإن لم نل ولا لم تحت ليل ولا الخنون ماتت

وهنا يتفق أحمد شوقي مع موقف الكتب القديمة ، التي احتضت بهذه العاطفة واعتبرتها تحدياً لقوة التقاليد . إن كتاب الأعالي يذكر حزن الناس حين تولى الصون وقد خرج قتيات الحلى بدمته ، واشترك الجميع في تشيع جنازته .

ولكن أحمد شوقي ارتفع فوق الأحداث التاريخية ، بهذا الحس القدرى ، الذى أخذ يظل المسرحية ، وخاصة في الفصلين الأخيرين ، حقاً إن السيرة الشعبية قد أشارت إلى حكم العصاة ، ثم نعتت على زواجها غاية النعم ، وجرى لهم القضاء بما حكم . ولكن هذه الإشارة من السيرة الشعبية إشارة فطرية ساذجة ، تختلف عن الحس القدرى عند أحمد شوقي والذى أظهر متأثراً به بالمسرح الفرنسى الكلاسى .

والخلاصة فن أحمد شوقي قد عكس بالأحداث والشخصيات التاريخية ، حتى في التطور النفسى لشخصية قيس ، وانتقاله من مرحلة ما قبل الحب ، إلى مرحلة الحب ، إلى مرحلة الوله . وكأن ما قلناه هو صورة لما ورد عند ابن قتيبة .

وقد تحلى أحمد شوقي الأحداث التاريخية في بعض الأشياء ، كالصورة الرمزية لشخصية ليل ، إذ هي أشياء نجدها في السيرة الشعبية ، فهل كان ذلك بمحض المصادفة ؟ هذا سؤال لا أملك إجابة قاطعة عنه

إن التفيد بعرض الأحداث التاريخية ، قد حرم أحمد شوقي من الخطوة التي خطاها بعده صلاح عبد الصبور في مسرحية « ليل والخنون » فقد جعل الأحداث التاريخية مجرد أرضية يطلق منها إلى قلعة تلك الأحداث ، من خلال وجهة نظر خاصة فلسفية ، تتحكم في انتقاء الأحداث وتصوير الشخصيات ، وحركة المسرحية .

هوامش

- (١) نظر القصة كاملة في الشعر والشعراء ٢ / ٥٩٧ - ٥٩٩
- (٢) ص ٢٩
- (٣) الأعالي ١ / ١٦٤ م
- (٤) قصة ليل بن المرح ص ٢٦
- (٥) المرجع السابق ص ٢٤
- (٦) الأعالي ١ / ١٧٧ م
- (٧) قصة ليل ص ٢٧
- (٨) الأعالي ١ / ٩٧٩ م
- (٩) قصة ليل ص ٨

صورة المرأة

في مسرحيات

أحمد شوقي

أنتجيل بطرس سمعان

دفعني إلى هذا البحث أمران . أولهما الاهتمام المتزايد على المسرحى العالمى تقريبا بدراسة صورة المرأة في الأدب . وهو جانب من موضوع شغل الباحثين مؤخرا في عدد من المجالات الحيوية . مثل علم الاجتماع والاقتصاديات والعمل والنقد الأدبى . أما الجانب الثانى فهو كتابات المرأة ذاتها . وبكشف عن أهمية الموضوع ومدى الاهتمام به عدد الدراسات الصادرة فيه من دور النشر الأوروبية والأمريكية في السنوات العشرين الأخيرة بوجه خاص .^(١) أما في مجال الأدب العربى الحديث . فمارالت مثل هذه الدراسات دائرة على المستوى الأكاديمي^(٢) . أما الأمر الثانى فهو مالفت نظري من أن عددا لا يستهان به من أعمال شاعرنا الكبير أحمد شوقي الروائية المبكرة . ثم من مسرحياته . لا تحمل فقط عناوين مسالية مثل «عنداء الهند» و«لادياس» من الروايات . و«مصرع كليوباترا» . و«لمعية الأندلس» . و«الست هدى» . و«البخيلة» من المسرحيات . بل فلعب المرأة في الكثير من الأعمال التى لا تحمل مثل هذه العناوين دور البطولة الرئيسية . أو تشارك الرجل فيها على الأقل.

والقبة لسوق عبد إسهام شوق بشيء من التمسك وسحاول في رصدنا لحركة تحرير المرأة وانعكاساتها أن نمسند ما أمكن . على الحقائق التاريخية ذات الدلالة ولعل أول تلك الحقائق أن قاسم أمين عندما نادى بتحرير المرأة في كتابه الشهيرين «تحرير المرأة» (١٨٩٩) و«المرأة الحديثة» (١٩٠٦) كان يؤمن بأن «لـب المشكلة الاجتماعية هو مكانة المرأة . ومكانتها لا يمكن أن تتحسن إلا بالتعليم» . وأن «حرية المرأة هي الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية»^(٣) . أى أنه يؤكد الارتباط الكامل بين قضية المرأة والقضية الوطنية بشكل عام . ومن الحقائق الثابتة أيضا أن دعوة قاسم أمين قد لاقت معارضة شديدة نادية الأمر ولكنها ما لبثت أن أصبحت جزءا من الفكر الثورى الوصى في الحركات القومية يقول أحد المؤرخين البارزين للفكر المصرى في تلك الفترة

فإذا ركزنا النظر على المسرحيات بالذات وجدنا أن أحمد شوقي قد كتب ثمانى مسرحيات . كتب معظمها في فترة وحيدة لا تتجاوز الخمس السنوات الأخيرة من عمره . فيما بين ١٩٢٧ و ١٩٣٢ وكذلك تبين لنا أن تلك السنوات كانت ضمن فترة زمنية يشعلت فيها حركة تحرير المرأة في مصر بشكل واضح . وارتفعت هذه الحركة بتأثير التحرر الوطنى والوعى القومى بشكل عام . ولعله لم يكن من قبيل الصدفة أن كانت الفترة المتأخرة من حياة شوقي . والتى نلت عودته من المنفى أكثر فترات حياته اشتعالا بالشعور الوطنى وقربا من مصر الشعب وإحساسا به . ومن هنا يمكن القول بأن اهتمام شوقي بالمرأة والذي تكشف عنه رواياته ومسرحياته بل عدده فصائد شعريه يستثير إلى بعضه . كان مشاركته في مدار قوى . وما يستحيل بعض مظهره أولا . ثم ستقل إلى الإشارة إلى بعض انعكاساته الأدبية

دعماً قاسم أمين بالدعوة لتحرير المرأة ضللت قضية المرأة جزءاً من مضمون الفكر الوطني ، ولم يكن من قبيل الصدفة أن أيام الحركة الوطنية البطولية كانت أيضاً الأيام التي خطمت فيها المرأة المسلمة للتعلّم الحجاب . وشاركت لأول مرة في الحياة العامة .^(١١)

ومن الخفايا الدالة أيضاً أن تحرير المرأة قد أصبح أحد مود سياسة الوفد - أكثر الأحزاب السياسية شعبية حينذاك - لتحقيق حرية مصر واستقلالها . ضمن النود الأخرى التي تهدف إلى تحقيق حقوق الفرد الدستورية ، ونشر التعليم وفتح مستوى المعيشة .^(١٢)

دلت رأي المؤرخين . أما إذا أردنا شهادة إحدى المشاركات في حركة تحرير المرأة - بل إحدى رائداتها . فلدينا مذكرات هدى شعراوي . لى تسجل فيها تزايد نشاط الحركة النسائية ابتداء من مشاركة المرأة في ثورة ١٩١٩ وطوال الخمسينيات التالية.

في ١٩٢٣ تم تشكيل لجنة الاتحاد النسائي المصري . وفي هذه السنة والسنوات التالية (١٩٢٣ - ١٩٢٧) شاركت المرأة المصرية بوفود بلغ عدد أعضائها ٥ عصوات أحياناً في عدة مؤتمرات نسائية دولية في روما (١٩٢٣) . وفي باريس (١٩٢٦) . واستردام (١٩٢٧) .^(١٣)

وفي عام ١٩٢٤ عقدت لجنة الوفد المركزية للسيدات جمعية الاتحاد النسائي المصري عدة اجتماعات لمناقشة مطالب المرأة وإصدار كتيب . ثم توجيه المطالب التي وفقت إلى رئيس مجلس الشيوخ ومجلس النواب والصحافة والرأي العام .^(١٤)

ومن الجدير بالذكر - لاتصاله مباشرة بحال هذا البحث - أن هذا النشاط النسائي المكثف قد شجع عدداً على نطاق واسع من باحثة . وشاركت فيه رجال الفكر والأدب والصحافة من ناحية أخرى . فعندما احتفلت جمعية الاتحاد النسائي بمرور ٢٠ عاماً على وفاة قاسم أمين في مايو ١٩٢٨ . قام الشاعر الكبير أحمد شوقي بإعداد قصيدة بهذه المناسبة .^(١٥)

وفي هذا دليل آخر على اهتمام شوقي بحركة تحرير المرأة . وكان فكري أباطة قد سبق شوقي في توجيه دعوة للجنس اللطيف ، في مناسبة سابقة . نشرت في جريدة السياسة (نوفمبر ١٩٢٤) . كتبت بأسلوبه المرح الذي يدل عليه المعون . وفي مناسبة ثالثة . هي اجتماع جمعية الاتحاد النسائي بأولى خرجات الجامعة (وكان من بين د سهر القلاري . والأستاذة نعيمة والدكتورة هيلانه سيد .وس والدكتورة كوكب حفي ناصف) وأول طيارة مصرية شارك في الحمل الشاعر الكبير خليل مطران ود طه حسين وفزاد أباطة من رجال الأدب إلى جانب عدد من رجال السياسة والطب والقانون .^(١٦)

أما في مجال الأدب فقد ساند الدعوة . التي أطلقها قاسم أمين عدد من الكتاب المؤهين الذين آمنوا بالحرية الاجتماعية والسياسية للرجل والمرأة على حد سواء من بينهم أحمد أمين . وعباس محمود العقاد . وطه حسين . وإبراهيم المازني . وتوفيق الحكيم . ومن غيرهم

عن هذا الإيمان من خلال أعمالهم الأدبية من رواده أو مسرحية أو مقال . وحتى نصيف إلى هذه القائمة للمناصرة شاعرينا الكبار حافظ وشوقي . وبولي شوقي قدوا أكبر من العناية في هذا المقال

فإذا أردنا أمثلة ملموسة من الأنواع الأدبية المختلفة . وحسباً هذه قصائد لكل من حافظ وشوقي وخاصة فيما يتعلق بقضية الحجاب والصور . ومن بين ما كتب شوقي القصيدة التي أشرنا إليها وقصيدة أخرى بعنوان «بين الحجاب والسفور» . اختلفت الآراء بشأن كتب شوقي نصف يقول :

«وقصيدته» بين الحجاب والسفور» من طريف شعره . وقد تعرض فيها للحرية . وذل القيد والعبودية . فوصف هوان الأسر وسعة الانطلاق ومثل ذلك في ملك الكبار مثيلاً بديعاً .^(١٧)

بينما يذهب طه وادي إلى أنه بالرغم من أن القصيدة نشرت تحت هذا العنوان في الديوان :

«وبحال لمن يقرأها تحت هذا العنوان أنها تدور حول (تحرير المرأة) . حيث كانت قضية تحريرها من أهم محاور النهضة الوطنية في ذلك الوقت . ولكن القصيدة بهذا العنوان تفقد لونها وروحها خصوصاً وأن الطائر السجين كان يرمز إلى الورداني في الأسر بعد قتله لبطرس غالي رئيس الوزارة (١٩١٠) كما أوضح ذلك مؤلف الشوقيات الشهولة» .^(١٨)

ومها تكن حفيظة الأمر . فالقصيدة تدافع عن الحرية . وإن م تكن فيها إشارة صريحة للمرأة . وسجد في شعره المسمى إيماءات كثيرة عوفه من هذه القضية .

أما حافظ فقد شغله موضوع الحجاب والسفور بحيث جعله موضوع حديث أول ليلة من «ليالي سطحي» والحديث بين الراوي (وهو المؤلف) والكاهن الحكيم الأسطوري سطحي فمجيد لقاسم أمين واعتراف بفصله على قم الحكيم . واستشهاد بآيات من الشعر . يعرف القاري - دون ذكر ذلك - أنها لحافظ . يقول الحكيم سطحي .

«صاحب مذهب جديد ورأى سديد . دعا القوم إلى رفع الحجاب . وظالمهم بالبحث في الأسباب . فألقوا معه نقاب الحياء . وتنصوا من هوبه بالبناء . أي فلان إذا مضت عن كتابك خمسين حجة . وظهر لدى المنين إد لاؤك بالحجة تكفل مستقبل الزمان بإقامة الدليل والبرهان . ففعل الذي سخر لحاجة الرقيق والخصيان . من أقدمهم من يد الدل وهوان . يسحر لتلك السجين الشرقية . والأسيرة المصرية من يصدغ أسرها . ويعمل على إصلاح أمرها» .^(١٩)

أما صاحب الراوي (المؤلف الشاعر) فيقول :

دعانا شاعرهم إلى اليأس من جدالهم (أولئك الموكلين بالرد على أهل الصواب) في طلب إصلاح حالهم فقول

فلو خطرت في مصر حواء لما يلمح بحبها لنا وسراف وفي يدنا طغراء يلمر وجهها تصالح منا من ترى وبخاطبه وخلفها عوس وعيس وأحمد وجيش من الأملاك ماجت مواكبها

وقالوا لنا رفع النقاب عمن نحن ونحن مجتهدون^(١٧)

وفي مجال الرواية . هناك أسئلة لتجديد جيل الرواد عن حق المرأة في الحرية والحب واختيار الحياة التي تريد لها . وكلنا يعرف رواية «ربيب» (١٩١٤) لمحمد حبيب هيكل . قصة تلك الفلاحه الحميلة التي يضيقها الحب . أو بالأحرى الصراع بين عواطفها الشخصية وما يملِك عليها أمها وما تعرضه المال على مقدمه .^(١٨) ثم هناك قصة هادي المنعم وقصة أمها من التي لا تمل إثارة للشجر في رائحة طه حبيب «دعاء الكروان» (١٩٣٤)

فإذا انتقلنا إلى مجال المسرح . فإنه يجدر بنا أن نذكر أن انشاء حمد شوقي إلى كتابة المسرحية الشعرية . وذلك لأول مرة في تاريخ الأدب العربي الحديث . بعد من أهم مظاهر التحديث في شعره . إن لم يكن أهمها . يقول شوقي ضيف

فهليل شوقي الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه متبحر عن محو الشعر العربي لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول . فلم يتزع مراعا جديدا واضحا إذا نحن استتبنا ملاحمه وقرعياته وقصيدته في التبل . واستتبنا أيضا شعره القصصي . فقد انصرف عنه . ولم يعد إليه . وبدلت استمر التيار العربي واستمرت مباحه في الاعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره . حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح ويتبع رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذي أبدى بالثورة في مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ في صدره . إلا قلبا جدا . وإلا ما حدث أخيرا في الشعر المسرحي^(١٩)

ربيب يميننا هنا بالذات ما يذهب إليه شوقي ضيف . ويبحث معه في معظم النقاد من تأثر شوقي بالأدب العربي في كتاباته المسرحية . فقد كان ذلك . في يدولي تأثرا سطوحييا بأشكال . أما ما بهم فهو أن شوقي ابتدع في امرية شكلا جديدا من أشكال الأدب هو المسرحية الشعرية العربية . وهنا أنسار بتأكيد نقطة مهمة تربط بين فكرة التحديث وفصل شوقي فيه . وبين موضوع هذا البحث وهو تصوير شوقي للمرأة في مسرحه . في الآراء التي يرددها بعض النقاد ومؤرخو الأدب . عند تناول نشأة الأدب العربي الحديث . فلو لم إن من أسباب تأخر ظهور بعض الأشكال الأدبية . مثل الرواية والمسرحية مثلا في الأدب العربي . أن هذه الأشكال أو الأجناس الأدبية . كما يحصل البعض يمينها . والتي تصور حياة الإنسان في علاقته مع الغير . لا يمكن أن تنشأ في مجتمع يعيش نصف أفراد في حرلة عن الصف الآخر.^(٢٠) ومن هنا فقد أخذت هذه الأشكال الأدبية في الظهور عندما تفرغ لها المناخ الثقافي والفكري الذي يسمح بذلك . ويومر بالفعل للمرأة في مصر قديرا من الحرية وفرص التعلم والعمل ولقاء الكرامة . وهكذا ربما يمكننا أن ندرك الآن مسطرة أكبر من موضوع أهمية المرأة في مسرح شوقي

إذا كان الوقت لأن تطرح هذا السؤال : كيف صور شوقي للمرأة فيما ابتدع من مسرحيات ؟

وعليها للإجابة عن هذا السؤال أن نشير - بداية - إلى أن تحليلنا

لصورة المرأة في مسرحيات احمد شوقي . في ضوء الوقائع التاريخية والمناخ الفكري العام الذي حاولنا إلقاء بعض الضوء عليه . ميسور حوله محورين

- ١ - رؤية شوقي للمرأة في الإطار التاريخي الذي اختاره لمعظم مسرحياته . وعلى ما نعتكسه في الواقع المصري . ومن حقيقة المرأة بوجه عام
- ٢ - التناول الفني لصورة المرأة من حيث خلق الشخصيات وارتباطها بالحدث الدرامي واستخدام الحوار والشعر في المسرحية

مسرحيات شوقي التي سرت كاتبه «فعل وحى لا ما» - يعرفها عب أعمال شوقي هي

- ١ - «على بك الكثر» وكتبت في ١٨٩٤ ثم أعاد كتابتها في ١٩٣٢ .
- ٢ - «مصرع كليوباترا» (١٩٢٧)
- ٣ - «فيرة» (١٩٣١)
- ٤ - «محمون ليل» (١٩٣١)
- ٥ - «عبرة» (١٩٣٢)
- ٦ - «أميرة الأندلس» (١٩٣٢)
- ٧ - «الست هدى» (١٩٣٢) وظهرت بعد وفاة شوقي .

هذا بالإضافة إلى

٨ - «البخيلة» ويقال إنه لم ينمها في حياته . ولم تشر إلا مؤجرا^(٢١)

وقد صنف النقاد ومؤرخو الأدب هذه المسرحيات على عدة أسس . مطلقا لأحد هذه التصنيفات . وهو تصنيف من حيث الموضوع . ست من هذه المسرحيات مسرحيات تاريخية ومسرحيات صط هما «الست هدى» . و«البخيلة» غير تاريخيتين . جدهما «الست هدى» وهي مسرحية اجتماعية معاصرة . أما «البخيلة» فكل ما نستطيع قوله الآن هو أن عوامها يدل على أنها قد تنتمي إلى نفس الصنف

وصنعها البعض الآخر إلى مأس . وسبها جميعا إلى هذا الصنف من حيث الشكل ماعدا «الست هدى» التي تعد مهادة . وإن كنت لأظن أن «عبرة» مثلا يمكن أن يدرج تحت هذا التصنيف ونحن تعلم أن المسرحيات جميعها . باستثناء «أميرة الأندلس» مسرحيات شعرية . أما الأخيرة فكانت مالنر

ويمكننا أن نلمح كل ذلك بالقول بأن شوقي كتب عددا من المأساة التاريخية وملهاة . أو ملهاة اجتماعية . كلها - ماعدا واحدة - مسرحيات شعرية . وجعل لكل منها بطله بساية أو شخصيه سائنة رئيسية تشارك شخصيه الرجل الرئيسية البطولة . هذا المركز الشجوري للمرأة في مسرحيات شوقي هو أول ما تلفت انظر . قد لا نجد في ذلك - إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر علمية - ما يشير التوجه إلى هذا الحد



أما ما قد يثير بعض الدهشة فهو أن يأتي أمير الشعراء في بلد شرق
ويقدم في باكورة إنتاج المسرح الشعري حفة من النساء للدور هذه
المسرحيات حول مصائرهن فإذا ربطنا بين هذه الحلقة وبين عناصر
الناخ العام ومشاركة شرق فيه نتيجة لشعوره الوطني القوي أمكننا أن
نذكر أن تلك العوامل لم تشكل مجرد خلفية مؤثرة بل هضما مشكلا
لصورة المرأة في مسرحه

من هذا المنطلق يمكن أن نرى لماذا احتار شرق - عال
مواقف وشخصيات ما ينبغي أو شيء ما يجب - أو أسطوريه - مثل
عذرة وعمله أو قيس وليل لمسرحيته . كما قد يمكننا بالتالي - في
رأى - تفسير بعض الملاحظات التاريخية . بل ما يرغم انتقاد أنه
مخالفات درامية في تصويره لبطلات هذه المسرحيات

ومن المبهمة أيضا . بل نعلم من الضروري . أن أضيق أن أود
استخدام كلمتي « وطني » و « وطنية » بالمعنى الواسع . وحين أتكلم

فقد بما قدم المسرح الإغريق عددا من البطلات اللاتي خلد
التاريخ أسماءهن . فقد كتب سوفوكليس « أنيجون » و « الكرا » .
ثم جاء يوريبيديس وقدم « إلكترا » مرة أخرى إلى جانب « ميديا » .
و « هيكلا » . و « أندرومات » . وجميعها أسماء مألوفة للمتقرب الغربي .
ثم ظهرت كليوباترا - أولى بطلات شرق - في العديد من
المسرحيات القديمة والحديثة . وربما أهم بطلات شكسبير . ومن
أهم بطلات برناردشو . الذي قدم أيضا « القديسة جون » .
و « الميجور باربارا » . ثم دعا أهم شخصياته النسائية على الإطلاق
أنه . التي تمثل « دعة الحياة » life force في مسرحه العلمية
الشهيرة « الإنسان والإنسان » Man and Superman . واشتهرت من بطلات إيسن هورا .
بطلة « بيت الدمية » التي يعال إنها عندما صممت الباب حارحة من
بيت الزوجية التي - تعامل مع - إلاكلمية دوى صوت تلك الصعقة
في جميع حدها . وبما معنا تحرير المرأة

عن وطنية شوق أو شعوره الوطني . لا أعني الحب انفرادي لهذا الوطن . بل أيضا الشعور بالانتماء إليه مترافق الحضارى والأخلاقي والدينى

يقى أن يشير إلى إبحار إلى الأسباب التي يرى نقاد المسرح أن ادكتت مختار الإطار التاريخي من لحظها . يقول أحد هؤلاء النقاد إن هناك ثلاثة أسباب هي

١ - إحياء الماضي أو الترويح إليه عند اكتمال الحاضر .

٢ - استخدام الماضي للتعلق على الحاضر

٣ - استخدام الماضي كوسيلة للنظر إلى الأمام . إلى المستقبل

وبالرغم من صعوبة القطع بأن أحمد شوق كان يرمى إلى تحقيق أحد هذه الأهداف بالذات . فمن الممكن أن يقال إنها جميعا كانت شغله بدرجته ما عند كتابة مسرحياته . فقد اختار شوق لكل من مسرحياته التاريخية ، المصرية منها والعربية . مواقف قومية ، تتمركز فيها البلاد لأخطار من الخارج والداخل ، كما هو الحال في «مصر كليوباترا» ، «الفيروز» ، «أميرة الأندلس» ، «وعل بك الكبير» ، وتقوم الشخصية السائدة الرئيسية بدور وطني بطولي . كما تفعل كليوباترا التي تصحى بحيا ونهرت من الميدان مديرة ظهرها لأنطونيوس في محنته ، وذلك نميدا لحظة سياسية هدفها تحقيق أكبر كسب ممكن . وفي «الفيروز» تصحى نيتاس في سبيل سلامة بلادها بأن تتزوج قيصر ملك الفرس ، بدلا من خربت بنت الفروع التي ترفض الزواج منه . ثم صلحا يكتشف فيروز الخدعة التي وقع فيروسة لها ويشتن الحرب على مصر . وتعود البلاد حالة من الفوضى بعد موت أماريوس . وحين تعود نيتاس إلى مصر تكون من أول الداعين للثورة ضد الفرس وتعيد الفساد الذي استشرى في مصر ، نتيجة اعتماد فرعون على الأجانب وإهمال الجيش . ومن السهل أن يرى المرء أوجه الشبه بين حالة مصر في ذلك الوقت المبكر من تاريخها وحالتها في أوقات أخرى متأخرة . وخاصة تلك الفترة القريبة من تاريخ كتابة المسرحية ، والتي تكشف المسرحية - كما يجيل لي - عن دعوة مقنعة للثورة عليها وإسائها

وهكذا في هذه المسرحية بالذات ، والتي تحمل بين جنباتها الكثير من نقاط الضعف ، نجد أن النص الذي يصور الماضي إنما يتعدى عن صورة الحاضر وأمل المستقبل ، كما نرى كيف لحمل شخصية نيتاس المعبود الأكبر في نقل هذه المعاني دراميا .

أما «أميرة الأندلس» . أكثر بطولات شوق نخفة روح وحيوية . تتمثل على إنقاذ بلادها وأسررتها عندما تحمل النكبات بالبلاد

ذلك الانتماء هو ما يطلق عليه بعض النقاد المصغر الوطني في مسرحيات شوق ، ويربطون بينه وبين الليل إلى التعليم ، وهو ميل يشارك شوق فيه الكثيرون من أعيان عصره^(١٨) .

والسؤال الآن كيف وبأي قدر من النجاح الدرامي نجحت بطولات شوق هذا الانتماء الوطني التعليمي ؟

وقبل الإجابة ، يجدر بنا أن نؤكد أننا سنحظى عطا كبيرا إذا

تحيلنا أن البطولات في مسرح شوق لسن سوى أبواق . يدعوا شوق من خلالها إلى حب الوطن والتضحية في سبيله . فقد قدمهم لما شوق كشر متعددة الجوانب . وكثيرا ما يحملان في شخصياتهم بعض مظاهر الضعف الإنساني كما سرى . أما حين يعرض شوق المصراع عن ذلك الضعف . تصبح التبعة أقل صدقا وإقناعا . وأكثر سطحا ومن العناصر المكونة لمعظم شخصيات شوق السائدة الرئيسية عاطفة الحب . ويشير شوق ضيف إلى

«اعتداده بعاطفة الحب في كل مآسبه فهي توهج فيها وتشعل اشتعالا واضحا»^(١٩)

ولنحاول الآن تحليل مثل أو مثيل هذه المسرحيات شيء من الثاني . أما للمثل الأول الذي يطرح ذاته علينا فهو «مصر كليوباترا» ، لأنها أولى مسرحيات شوق ظهورا ، باستثناء أسبحة المكرة من «عل بك الكبير» . بل لأنها أشهرها وأكثرها تعرضا للجدل والنقاش . فقد اختار شوق شخصية تاريخية قديمة هي ملكة مصر . عشيقة أنطونيوس ، ساحرة الألباب . كليوباترا وهي شخصية حوت الأكرس مدحها وألفت عنها مسرحيات أكثر من أية ملكة أخرى . فوجد النقاد مجالا خصبا للنقد والمقارنة ، خصوصا بين كليوباترا شوق وكليوباترا شكسبير^(٢٠) واعتزف شوق في النظرات التحليلية التي ألحقت بنص المسرحية بمحاولة بإصاف تلك المصرية المظلومة . ومنحها فرصة الدفاع عن نفسها .

وقد قيل إن شوق إنما يدايع عن كليوباترا لأنها ملكة وهو شاعر الملوك يمدحهم ويخلد أعمالهم . أو لأنه وطني يدايع عن ملكة مصرية ضد قياصرة روما ورجالها . ويمكننا أن نصيب أنه يقدم صورة للماضي في إطار الحاضر . بل للمستقبل الذي يرجوه . مع محاولة للحداد على القيم الثنائية والوطنية

وقد خالف شوق في «مصر كليوباترا» . كما فعل في غيرها ، بعض الحقائق التاريخية فلم يصور كليوباترا مستهزئة أو بغيا . كما فعل غيره . بل ملكة وطنية محبة لوطنها . مدافعة عن كرامتها القومية . وكأنها تريد أن تظهر بروما عن طريق المكر والحداد ، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس^(٢١) .

وليس من الصعب تمييز تلك المخالفات في تأكيد بعض جوانب شخصية كليوباترا أو في بعض أعمالها . فالمسرحية التاريخية ترتكز أساسا على مادة تاريخية . والمادة التاريخية الناشئة الوقائع لا تقبل التعيير . ولكنها قابلة للتصوير . وهذا حق للأديب الذي يتناولها كإداة إسابة في المكان الأول . بل هو من حق المؤرخ أيضا في حدود . مادام يصير تلك المادة موضوعا مائسا لثلاث فن واجب كل من الأديب والمؤرخ الالتزام بالوقائع التاريخية الناشئة . أما الأديب على تصويره لفترة أو شخصية تاريخية فعليه ، إلى جانب محاولة تصوير الوقائع وتلمس ملاساتها والدوافع التي أدت إليها ، أن يملأ جوانب الصورة بالأحداث اليومية والشخصيات الثانوية . والتي تصنع سلوك شخصاته الرئيسية في إطار بيئته . ثم يساعد على تفسيره

ومن هنا لا يمكن أن يقال إن هناك مسرحية تاريخية حقة

فالمسرحية التاريخية حياة مسرحية تاريخية واجتماعية - وطنية في مضمونها كما يقول أحد النقاد^(٢١) ويمكن إضافة الصفة العنصرية هذه لصفات فكلوباترا شخصية تاريخية سياسية من الطراز الأول - ونحب أيضا امرأة عاشقة لا يمكن إنكار ذلك - وإن كان سلوكها يلقى - أحيانا - ظلالا كئيفة من الشك على صدق حبها لهذا الرجل - الذي يعشقها بدوره ويصحى في سبيلها بمجدده العسكري والسياسي أعنى أنطونيوس فهل هي حائرة لعشيقها حين تركه في المعركة أم هي تقوم بمأودة سياسية لصالح بلدها؟ وحين نرى في حب أنطونيوس هل هي حائرة لبلدها؟ وهنا برغم العصر أن هناك تعارضا دراميا خطيرا في شخصيتها - والحق أن جوهر شخصية هذه المرأة هو تعدد جوانبها وقد تنافرت على التقدير - وقد مانع شبكته العقريه لقدمه في ظهوره دراميا وشعريا - أما شوقي فقد نجح في إبراز بعض جوانب تلك الشخصية على حساب ذلك الثراء المتنوع الطامعي الذي يظن به كل سعد في مسرحية شيكسبير لقد حمل حبها لمصر هو العاطفة الأولى في حياتها - فوضعها في إطار وطني أخلاق - وأبرز حبها لشعبها ولأولادها ووطنيتها في لمسات شاعره جميلة ولكنه ترك في النهاية إحساسا بالسطح وعدم الغور في نفسية هذه المرأة والملكة معا

لا بد أن ندرك صعوبة إحياء الشخصية التاريخية من ناحية وصعوبة ذلك على كاتب يجرب الكثرة المسرحية والمسرحية السرية على وجه التحديد للمرة الأولى كتب أحمد دابسي شوقي المديون - محمود شكري - يقول إن شخصيات شوقي «بسطلة التركيب قليله الأنوار ضحلة الغور»^(٢٢) وهو على حق مما يدع إليه في هذه النجاة إلى حد كبير

لقد ذكر شوقي على الضرورة للتأخرة من حياة فكلوباترا بيانا مرك شيكسبير لنفسه حرية معالجة السوات البشر الأخيرة من حياتها - وجعل شوقي شعره يرى بكلمات الوطنية وعظيمة الملكة - بيما جعل شيكسبير الحب العنصر الغالب في تلك المسرحية المركبة أشد التركيب - ولقى تقدم علاقة حب حاكمين من حكام العالم^(٢٣) - ومع ذلك فحين نقرأ «مصرع فكلوباترا» ننتز لكثير من كلمات بطلنا وتتعطف منها - حين نمر بلدها وحين نحافظ على كرامتها بانتحارها - وحين نمر من جوفها على صغارها - وحين نحاول الحفاظ على حماها حتى لا يطفئ الموت - وحين نمدح أوكافوس ونموت الملكة الخبيثة التي تغلب أعداءها

فلنستمع إلى بضعة أبيات من أقوالها - لنستمع أولا إلى صوت الملكة السياسية

لنصامست حساني ملبا ونفوت أمر مصرى ومكرى ونسبت أن روصا إذا را فت عن البحر لم يد فيه خبرى كنت في عاصف ملقت شرارى صه فافلت الجوارج إترى أو لذلك البيت الخالد من شعر شوقي على لسانها

لموت كما حيث لموت مصر وابدل قومه عرش الجلال وفوها

مولف يمجيب الملا كنت فيه بت مصر وكنت ملكة مصر

فكلوباترا - كما بصورها شوقي شاعره - جرى هوذا

فكنا فسطوبسيو وانسطوبسيو انسا محرى الأمثال - تلتهم كلأتها حماسا في موافق حب انوص وترق وتحدث في شعر وجداني في موافق الحب والهام

ولم يكف شوقي في هذه المسرحية بتعديم نموذج واحد للمرأة المناشقة فقدم لنا هيلانة التي تربطها بحالي علاقة حب شريف - كما قدم لنا وصفة أخرى - شرميون - المومة على عهد فكلوباترا إلى النهاية

هناك اتفاق على أن مسرحيات شوقي الثانية «لمصرع فكلوباترا» تكشف عن تطور من شوقي المسرحي - وازدياد قدرته على التحكم في بنائها الدرامي - وخلق الشخصيات وتطوير الحوار ولأخص أن هذا سطح تماما على مسرحية «الفيروز» كل نواحيها - ولكن مالا شك فيه أن شوقي قد خلق نموذجين سياسيين هما نيتاس ونفريت - يستحق النموذج الأول منها كل التقدير - هذا إلى جانب عدد من الشخصيات النسائية الثانوية المتنوعة - أما الفيروز وبعض شخصيات الرجال مشحوبات مصيرية باهنة اللون - ويرجع إليهم قدر كبير من فشل المسرحية ككل - أما مايمت فيها بقدر لا بأس به من الحياة فهو صعوبة الشعب المصري لاستعادة حريته وكرامته - ومشاركة المصريين عند الثورة - وظهور الشعب في مجموعات - كما هو الحال - مثلا - في المظهر الأول من الفصل الثالث - حيث «جماعة من المصريين والمصريات يتعادلون ويظاكرود» - وعند مباح أخبار الاضطرابات نقول الجماعة

أولم لقد أن لنور سطررد لير والحدود القهاب لشفرة وبؤس لا الذي يملك الأسردا^(٢٤) يستندم شوق أسلوب التقابل بين شخصيتين من شخصياته النسائية الرئيسة في «الفيروز» تظهر نفريت أولا ولكن نيتاس - أنة الملك المعتال هي البطلة الخفيفة للمسرحية و«الفيروز» مثل حيد لمسرحية حمل اسم رجل - ملك هنا - تعجب المرأة فيها الدور الرئيسي

ويبدأ التقابل بين نفريت ونيتاس - فنفريت بت أمازيس ترخص الزواج من لير - غير عابئة بما يصيب بلادها نتيجة لذلك وهي على علاقة حب بتاسو حارس فرعون - الذي أحب نيتاس من قبل - ولكنها ترخص بشدة لتليحه بأن تزوج فرعون - وتستمر علاقتها وكأن شيئا عاحدث - فهناك في مسرح شوقي - حق - فوس للمحافظات الوطنية والخلفيه يسمح به - أن سياس فتان طامعه منطوعة لإنقاذ الوطن برواحها من لير لقد حمها شوقي بعرف في لحظة ضعف إنسانية - أنها بما فعلت ذلك هربا من حبها لغاش للحائن تاسو ولأنظر أن ذلك يقبل من قسمة عملها الوطني الشجاع على المستويين الوطني والشخصي أيضا فهي تعمر روح من أجل لاجه وتكذب عليه في ن واحد

ويكشف اللقاء الأول بين الفنانين مع ما جرى فيه من حوار

عن هذا التقابل بوضوح . يبدأ للشهد بلقاء بين نهرين وتاسو تقول
نهرين قرب حياتك

نهرين

ليجرب بما شاء تاسو القضاء ليجرب بما شاء تاسو القضاء
لنصف يقوم عليها البلاد ليمتصر الليل أو يفجر!
فلما أتت فأقبل هنا وإن شئت فقل فلو أن
لما الفرس في أصحاب الكرم ولا في ملكهم من وطر
(لدخل الأميرة تيتاس)

نهرين . ص . المساجي (متبعتها)؟

تيتاس

نهرين تاسو ملام

نهرين اصطفى لفرق كل إلى ملكك كلام

نهرين

تيتاس والتعبدي

تيتاس

ولم إل معصيته

...

التيتاس شامسة

تيتاس

لا بل أنت معصية

أمون قد مد يدك إلى الوادي بسيد

وقد كل مصر القلا والمخطوب للرعية

وكيف عن ربه عينا لسمار الجوس للوليد

نهرين :

وكيف تيتاس مالا مالا؟ كيف جرى غير محاريه القن؟

تاسو :

صا الأمر ياتيد

تيتاس :

وهي شأن فيه لك

إن الذي عندي لا يقال إلا لملكك

نهرين .

عجل إذن . فإني أي أسرى الخطي . انهي ادعي

وتألف ما شئت . وأطلي

تيتاس

ماداك ماذا تفعلين فيكيري . بنات نهرين

ماجست أطلب مالا ولا هذا حضرت

ولا بشأنك يساهبت أما ليس التتكررت

نهرين .

فلم إذن جئت ياتيتاس . ول أي شأن مقلت القلم

تيتاس

أنت لصبحة الأعرجين وجئت لثأر جليل العظم

أنت لأهدى يسطى البلاد وأدفع عن مصر شر العجم

فإنك إن ترفهي يترحموا كرحف الدباب ومن العجم

فإن أبوك ؟

نهرين

تيتاس ههناك في حجرات الصم

تيتاس

سأقضي إليه

نهرين

(بهم) . ادعي أهلي البلاد

تيتاس :

نعم أنا أهلي بلادى نعم (٢٦)

وليس أدل على الاختلاف الكامل بين هاتين الشخصيتين من
التصاد التام في موقفها من هذا الخطر الذي يهدد مصر . نهرين
دائمة التصكير وتيتاس غريبة . الأولى لا يهتمها لو انفجر الليل . أما
الثانية فتقول بصيغة التأكيد : « نعم أنا أهلي بلادى نعم » .

وفي نهاية المسرحية . تذكر نهرين خطأها فتتحرر في سلوك
ربما لا يتفق نخبيا مع شخصيتها . ولكنه يطق وطيا وخلفيا مع
ما يتصور شوق أن يكون عليه سلوك المصرية التي تندم على فعلتها
اللاوطنية . ربما تعمل تيتاس على خلاص مصر . أولا بزواج ليز .

وتتبع بالأسرار في الشرق بعد هذا التخرج

وعندما تبلغ الأرملة طرونها عند اكتشاف ليز للسر . عندما
يحاول الحائز تيتاس أن يؤلفها على مصر ويغريها باسترضاء الملك على
حساب وطنها في الفصل الثاني . يقدم لنا شوق مشهد آخر يكشف
المحاور فيه عما في نفوس الشخصيات ويحدد سير الأحداث . ومرة
أخرى تلعب فيه تيتاس دور الوطنية الصادقة ولا تخفى احتقارها
لذلك الخائن . توجه تيتاس الملكة كلامها إلى الرعية « متائلة » .

الملكة

ومت لنا ماذا نرى ؟

الرعية

حيانة وإطاع لواء ورم رجال

الملكة

فكيف من مصرية

الرعية

بل أنا أهلي لسميل من قنوة ومثال

للملكة (لها تيتاس)

اتبع كلب الصيد ؟

قائيس

حجقاء شرة ومالي هو لشجاعة بال

الملكة

عسى لك بالهاتين امرئ بلا عسا ودون دليسل ديموس جبال

قائيس

لك الشكر مولاي

الملكة

لك القويل من لقي فأنك من معي المروءة عدل

الوطي . عجل القوم مهدى ومضى وتبرية لبال صبرك أي

وأشعل نار العرس في أيكفانها ومما روي من روى وظلال
واشمس في العرس في صدى صدى معنى وتسمى امرئ وعلى
يدد لاوى حدى السماء ولاوى ولاجل عى أو نولك خالى
والفصل من كل داب ملاقة وراء حقول أو وراء ملاك
بهر على نده وعمل حرة وعنى على الوادى بغير عا

ويعل شوق حلال كليات نياس - حاسه الوطنى وخصها
للحده في كليات سهنة وصور حبالية مألوفة ولكنها معبره فتصف
فانس «كلت الصيد» ثم تدعو عليه أن معنى ويمشى على غير
حدى نده. عفاه وبس لوطنة لكل داب ملاقة بهش على
ننه «مضى بعد نده»

«عند وطنها» «حبا وطنها» «مضى بعد روحها» «مضى
بعد غير داب» «ب» إلى مصر بغير
بسر

اليت انقلب قديمى وموطنى من عدايتك
غير

والروح باسنياس

بسر

وانقلب الروح انهما

غير (محرر) وم؟

بسر

من شدة الجلاء وهضب الأرض والسماء
غير (ال) عصب

ادعى باسيت فصرعون ادعى

الفرق باسيت/الفرق
بعد في هذه المسرحية - أيضا - قدرا أكبر من الحوار مع
الحدث . يكشف عن الشاعر ودواع السلوك . مما يعمق الشخصية
ويثيرها . فالبطل هنا تجمع بين صفات ابنة مصر وملكة فارس والمرأة
التي مارلت نحر إلى الحب . حب القادر قاسو أولا . ثم حب
الزوج . وأخيرا حب مصر . على المثال الذى يعيل إلى أن شوق كان
حرم به مثالا للمرأة في مصر . مصر المستقبل الذى كان يشربه الحاضر
وراء في إطار الماضي

في الرواية التاريخية المصرية الثالثة «على بك الكبير» فلا أعدها
حقن حيا كبيرا بوجه عام . أما شخصيه آمال فتشل الصراع بين
الحب والواجب . مما حده بشكل آخر في شخصية كليوباترا . ثم في
شخصيه ليلي التي بروج ويدا ومارلت تحب قيسا . ولعل حير
ما يصوره شوق هنا في الصراع العنسى الدائر داخل آمال هو
الإحساس بالحب والرغبة ومغالية النفس . أو معارة أخرى الاعتراف
بالحب . وهو ما لم يوفه شوق حقه في «مصرع كليوباترا» .

فاد يتدلى من عرجات العربيه وحدها ومحنون ليلي «وعبرة»
«محرر» «الحب» «عف» «محرر» أما «أميرة الأندلس» التي عمل
مسرحيه شوق حربه ليوحده استنهاضه في أكثر حور المرأة التي
هدها سدى عصب . وادهاضا باستشيل

«محنون ليلي» «وعبرة» فتعد دلتاها بصور قصه حب

أصبحت من التراث الشعبي العربى الخالد . ولاأظن أن أحمد شوقي
قد أصاب الكثير إلى قصة الحب ذاتها . فقصص إبحاره هو مسرحية
هذه القصة . أى وضعها في إطار مسرحى . ترى فيه الشخصيات
تحدث وتفصح عما بداخلها وتتفاعل فيما بينها . أما بعضه الآخر
والأهم فهو رسمه لشخصيات ليلي وعلة من مطلق أكثر عصرية .
بن جازلنا استخدام هذا التعبير . عن قصص حدثت منذ مئات
السواب ومن هنا ظن أصيل في حيل حوسب الأحرى لمن
المسرحيين

أما العصر المؤثر في إعادة خلق شخصيه ليلي وشخصية علة على
حد سواء . فهو هذا العصر لأحالي الذى أثره البعد بريقه
بالتقاليد العربية والمبادئ الإسلامية . ذلك لتعاقب لى «
ترجع - أساسا - إلى تقاليد الياضية الشعبية وما يدخل في نطاقها من
عناصر القروسية والشرف وحرمة الأعراس والديار . وما صاحب
تصوير شوق للموقف والشخصية في كل من مسرحيته «وصف
مخالفات للعرف السائد . وبينما يصمم شوق على صهر ليلي
وعفاها . ويرى في تريض قيس بها في شمره سببا لمصيب أهلها .
يركك حب ليلي وعشقتها لهذا الفتى الذى لا يرعى الحرمات . ومن هنا
يشأ الصراع الدرامى في نفس ليلي بين الحب وبين ما عليه عليها
التقاليد وما يرضه عليها حبا واحتراما لوالدها وإحوتها وجوهرها على
سمعتهم وعلى «معها أن تلونه الألس لو تزوجت قيسا .

بقرط د شوق ضيف تصوير هذا الموقف قائلا

«في هذه المسرحية استمر التيار الخلقى مندثقا وأصبح لشوق أن يزيد
من تدفقه عن طريق بطله المسرحية ليلي . فقد جعلها تحب حبا
عليا بريتا . لم لدسه أى لدات حسية . كما جعلها محافظة تحترم
تقاليد القبيلة ولزعى حق الأبوة وحق الزوجة . وترجع إلى صهرها
فيما تقول وتضلل . وإياها لتوت محبة لقيس وعزيمة لزوجها . لم لقرط
في عرضها وشرفها ولا في كرامة التكاليد»^(٢١) .

ومن هنا فهو يظن على المسرحية «مسرحية الحب الخالص»^(٢٢) .
أما ما يعبه على شوق فهو إدخال «مادة عصرية» عن «المادة
البلوية» التي تبدو فيها روح الأسطورة واصحة . ويمثل ذلك
بالشهاد الذى تقدم فيه ليلي ابن خويج لصاحباتها . بهذا سلوك لم
يكى مألوف في البداية وإن كان مألوف في عصرنا هذا . ومنها يكن
الأمر . فعلة ليلي هذه لا تؤثر إطلاقا على مجرى الأحداث . ويمكن
اعتبارها جزءا من الإلهامات العصرية التي يصممها شوق على
الخطبة الأسطورية للمسرحية

وأهم من ذلك في رأي الشاهد الذى يؤجده فيه رأى ليلي في
روايتها من قيس . فمن شبه المؤكد أن هذا الموقف الذى يشارك فيه
«أندليلي» «المهدى» «واين عوف» و«ليلي» «العصل الثالث» «هو إصاها
من عند شوق . إصاها عصرية دون شك . ولكن لأظن أنها تفسد
الحلو العام للمسرحية . وتتفق مع المنطق الذى يرى أن شوق «
كتب مسرحياته منه . ومن هنا فهو مشهد حدير بالاستشهاد به

ليلى ليلى

حل ليس عوف دارما
ليلى

أكرم له وأحب

قد زارنا القيث فاه
ليلى عوف

أهلا بسليل باها
عنت وقبها فلفند

ليلى (بين الحبل والفضب)
أشرون لبنا يا بانير

ليلى عوف
ومن أنا حتى أقيم القلوب

لقد جمع الحب روحيكما
ليل إلى استحياء

أجل بانير عرفت الموى
ليلى عوف

لها عطف على اهله
[بالتفت إلى المهدي]

أنا الصامرية قلب القفا
فاصغ له وتفرق به

المهدي
الظم ليل - معاد الموى -

هو الحكم بانيل مالحكم
ليلى عوف - نعم

ليلى
ليلى عوف - نعم

ليلى عوف - نعم

ليلى عوف - نعم

ليلى عوف - نعم

ليلى عوف - نعم

ليلى عوف - نعم

ليلى عوف - نعم

ليلى عوف - نعم

ليلى عوف - نعم

ولومك بمفسي الخيبر لارلت لبيته اهلا
لقد يهرده حمام فكسسه أيا المولى
التفت إلى فيها وكاعا يحاول أن يحس في عينا دموعا
ألي كان ورد هاهنا منذ ساعة قفم لي؟ مايسنفي
المهدي

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

ليلى عوف

عبرة - حتى التوى جبل ماى القملى قرب
منأى كل نواة عخالطت هناك
القمى أطيب مافيه السواة إذا
مَرَّتْ بشغرك أو مَتَتْ ثيابك^(٢٢)

وصفة هامة أخرى أصابها شوق لشخصية بطلته عيلة وهي
الوطنية والشجاعة في إبداء الرأي ، فهي تلوم قومها لأنهم يخدمون
المرس والروم ولا يسمون لهم دولة كدولتيها . وقراها تتحول في
حظات إلى شبيهة بجان دارك . قلص الأكاسرة والمنافرة والفلسنة
وتحطب قومها قائلة

إلى كم نيمون تحت النجوم ونفقدون الفراق الليل^(٢٣)

أما حبيها عبرة وشخصية مروسة يبدو وكأنه خطأ - مباشرة -
من إحدى أساطير العصور الوسطى - فهو لا يرم أبدا . لا يلى عن
القتال . ولا جد ولا أعد لقتلاه

أما الشعر المسرحى فيجمع - ها - بانعاق الآراء بين جرالة
اللفظ وحلاوته . وجمال الأخلاق ورقتها . ومن سمات هذه المسرحية
أيضا أنها على عرار رومانسيات العصور الوسطى تجمع بين شعر الحب
الرفيق وشعر الحماسة المتدفق

بنى أمامة أميرة الأندلس وهي - كما أشركه - خاف يمكن أن
نظما - لولا الخلفية التاريخية التي شيط بها - فتاة عصرية متطورة .
دائمة الحركة والترحال . تفود رورقا سريعاً وكوتلتها إلى الأسواق
تزيد لشراء كتاب نعيم . وتلتقى بمنى يعجبها فيه حبه للكتب وعقله
إلى جانب وسامته . وتحدث والدها وتجدها بصراحة غير معهودة في
فتيات تلك العصور الغابرة .

وهي فتاة تجمع بين الفكاهة والمرح والجرأة والحب . فإذا لاحت
بؤادر خطر أو فرص على بلدتها قتال - تسهتت بشجاعة وإقدام
يحمدها عليها الرجال

أما الحدة والأم وعيرهما من الشخصيات الثانوية . فقد منح
شوق إلى حد كبير في رسم ملامحها بقدر ما يحتاج إليه الأحداث .

يقول د . محمود شوكت في دراسته لمسرحيات شوق : إن
لمسرحيات شوق في العادة بطلين . أحدهما رجل والآخر امرأة .

وتتحكم المرأة في مصير الرجل إلى حد كبير كما في مصرع
كليوباترا - ومحتون ليلي - والسبت هدى^(٢٤)

وصعب في مكان آخر من دراسته قائلا

«أما إذا كان الطلل امرأة . جعل شوق محور حياتها عاطفة
الحب ..»^(٢٥) وكثيرا مايسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات
الذكر . ويشير إلى كليوباترا وبطلتها السياسية ويلي ونعسكها
مالموجب . كأمثلة لذلك

ويبدو لي أن هناك أكثر من مغالطة . فأميرة الأندلس - مثلا -
هي البطلة . ولاأظن أن هناك بطلا تتحكم في مصيره

كما أنه من الصعب في مسرحية «السبت هدى» تصور البطل
يشارك في البطلة «بطلتها» . اللهم إلا إذا اعتبرنا كل أرواحها العشرة
أبطلا ! كذلك لاأستصور أن بطلة واحدة من بطلات شوق يمكن أن
تسب إليها «صفات أقرب إلى صفات الذكر» إلا إذا اعتبرنا البطولة
السياسة وأداء الواجب صفات موفقة على الرجل .

ولعله من المناسب أن نختتم بحثنا هذا لمهرجان شوق ونحافظ
بكلمات قليلة عن ملهاته الوحيدة «السبت هدى» التي يقال إنها لأقرب
أكبر نجاح حققته مسرحياته . أولا . لأنها المسرحية الوحيدة العصرية
شكلا ومضمونا . وثانيا : لأنها مسرحية فكاهية صاخكة يسحر فيها
شاعرنا الكبير من كل الرجال العشرة . ومن المرأة زوجة العشرة على
التوالى . ويمارس دور المعلم الساخر والناقد الصالحك الخاد في آن
واحد

بضاف إلى ذلك أننا نجد هنا شعر شوق وقد تطور واقترب من
لغة الكلام أو كاد . فطعل استعماله للشعر الموزون المنقو كان في بدء
عهده مكتابة المسرحية الشعرية بشكل عائقا في مسيل حرية التعبير
وانسياب الحركة الدرامية ونكلف الحوار في كثير من المواقف . ثم
أحد بلى ويساب مع الاحتفاظ بمجرائته وخصائنه . شيئا فشيئا
وحين جرب شوق النثر لاند أنه كان يحاول استكشاف إمكانية
الاستعاضة بالنثر لو خدم هدفه . ولكن عودته للشعر . في تصويره
لشخصية المرأة المزوجة التي تنتهى بالانتصار على جشع الرجال بترك
أموالها للخير ولجأحه في تطويع الشعر لهذا الموضع اللاهى المستق من
طلب الحياة العادية . حياة أفراد الشعب وليس حياة الملوك والملكات
والأميرات . إنما يؤكد أن الشعر أداته المفصلة وأنه أولا وأخير
الشاعر المحدث . الخصب العطاء

الهوامش

(١) انظر مثلا

(٢) مثلا مثلا طه وادى صورة المرأة في الرواية المعاصرة «مركز كتب الشرق الأوسط
القاهرة ١٩٧٣

نحيز مفرس سمائل «صورة المرأة العربية في الرواية المصرية» وهي أبو سنة

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman»

في بحث النور «القوليد عن المرأة العربية والنسب» مركز دراسات الشرق الأوسط
جامعة عين شمس القاهرة ١ - ٢ ديسمبر ١٩٨٠ - ١٩٨١

وقد عانت بعد الأساء من هذا البحث أن ذلك كثيرة سحر الطوارى مالا انذار
موسم المرأة في مسرح شوق - نشر في عدد «الغلاف» الخاص بشوق (١٩٦٨)

Fraenke Rasch. Relative Creatures: Victorian Women in Society
and the Novel. New York, 1974.

Emma Paterson She Led Women into a Man's World, London,
1974.

Shedding to Shedder: A Documentary, ed. Midge Mackenzie ed.
London, 1975.

Sheds Row Botham, Hidden from History: New York 1974.

الكتاب القيم والإنتاج المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر
في ظلال القرآن الكريم للشريد سيد قطب
للتقريب
كتب التراث
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين
السلاسل العلمية للشباب
أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية
عالم ديزني للصغار

دار الشروق القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف: ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - ٧٧٤٨٢٠ - مرقيا: ٢١٥٨٥٩٦٣١٥١١ - مرقيا: ٢١٥٨٥٩٦٣١٥١١ - مرقيا: ٢١٥٨٥٩٦٣١٥١١
SHOROK 20175 LE



الست هدى

تحليل للمضمون الفكري والاجتماعي

مكي ميخائيل

لقد ترك شوقي - أمير شعراء اللغة العربية - تراثا عارفا . جعله جديرا بلقب « أمير القوافي » و « أمير الشعراء » . ولقد أدى لوقوفه الشعري إلى اهتمام الباحثين عما خلفه من شعر في « الفوقيات » . وهو اهتمام يلمح إلى الاهتمام بما خلفه الشاعر من مسرح . خصوصا جوانب الملهة في هذا المسرح . ولا شك أن الإسهام المسرحي لشوقي إسهام يستحق الاهتمام والتقدير خصوصا ما يتصل بهذا الإسهام من إقدام على كتابة ملهة اجتماعية ناجحة .

ولم نخط مسرحية « الست هدى » وهي ملهة تقع في ثلاثة فصول . باهتمام بنظر ما لاقته مآسى شوقي الأخرى . وذلك على الرغم من الحفاوة البالغة التي قوبلت بها المسرحية . خلال فترة عرضها الوحيدة بعد وفاة الشاعر .

صده . بل نقودنا إلى رؤية زائفة . تعمل حقيفة أساسية ترتبط بضرورة الاعتماد على النص المسرحي وحده . في مناقشة آراء شوقي ومعتقداته . إن إريك بيتلي . في كتابه « حياة الدراما » . The Life of the Drama . يعذرنا من الفصل بين الفكر والخيال في العمل الأدبي . أو النظر إلى أي منها بوصفه عالما مستقلا بذاته . ويخلص إلى أن « العمل المبدع لا يسع من العمل وحده . وإن شكّل في ذاته بناء عقلائي » . لقد تلمس شوقي دحلة النص الإنسانية . وما تشتمل عليه من حياة وقصور . وانحد منها موهبا محلدا . تخير له قالبيا مسرحيا هربا . غير أن إطاره من ذلك الموقف نعمة شعرية مألوفة الصفا .

لقد وقع اختيار « أمير الشعراء » و « شاعر الأمل » على امرأة من

ولمنا يرى في هذه المسرحية بياناً غير معلى . يثنى موقف شوقي . بوصفه نصيرا . ومناصحا عن حقوق المرأة . ونتم المسرحية كذلك . وهي آخر أعماله . هي رغبة الشاعر في التعبير عن موقف خاص إزاء هذه القضية المحددة . قد يغير هذا الموقف ملضاح من شوقي في بعض اللواتر الأدبية . تلك التي تعدد مناهضا للمرأة . ولكن الحق أن الفنان في داخله لمس مواطني عبقة العور . وكشف في هذه المسرحية عن فهم ملحوظ لأزمة المرأة في المجتمع المصري في مطلع القرن العشرين . إننا نواجه . في هذه المسرحية . برغم مرور حنين عاما على كتابتها . بوصف دقيق لأوضاع اجتماعية لم يطرأ عليها تغيير كبير . ولما في بحثنا للمسرحية إلى معايير خارجية مثل السيرة الذاتية أو المادة التاريخية . فهي معايير لا تعيدنا مما نحن

بحر متسلل في الزمن ، وتتوالى الذكريات في وضوح شديد ثم عرض
 خطة أنثوية ووعى قطري سليم ، وكان لسان حال الست هدى ،
 ملخص الموقف كله في عبارة تقول « ما أفدح أن يكون للمرأة طموح
 رجل وقلب امرأة » وتتهرب على الحكمة المسرحية في المشهد
 الافتتاحي عن طريق حوار يدور بين الست هدى وإحدى حارثا ،
 وتدعى ربيب . تلك التي تروى ما يجري على ألسنة أهل الخي حول
 الست هدى وأزواجها المتعدين

الست هدى

البيت هذي

يقولون في قصص الكثر وشعبهم
 حديث رواجي أو حديث طلاق
 يقولون إلى سيد زوجت تسمع
 وبقي رايث التربة وفسيح
 وما فيها عذوبتي وليس بها
 زوجت. لكن كان ذلك بين
 وبينك في القديس الالون كلاً
 بولي رجال وجلسي بوجال
 في أكسير فسيح
 وما أكسير عطياني !
 ولولا لان مباحوا
 أدلاء إلى به

(ص ٨)

وتلخص التست هدى في هذه الآيات البارة بحمل الأمانة
وعفوف المسرحية . إن وعيها الخاد يمازج إدراك دواعي خطاياها إلى
كشف دغيلة ذاتها . وما تشتمل عليه من خيلاء . ويرجع بجراح هذه
المهابة الاجتماعية إلى أنها لا تهدف إلى تقوم أخلاق للعصر ولا تندعي
أنها تنطوي على أي حتمية تشتمل عليها الحكمة أو الشخصيات . كما
أنها لا تطرح قضية جادة . بل يقتصر هدفها الأساسي على الإمتاع
والترفيه . عن طريق هجاء تهكمي . يصب على أوجه لقصور
التمثلة في هذه الشخصيات . ويزمى المسرحية . دون شك . إلى
تقوم نوع من السلوك المزعج . يمثّل في تهاوت الأرواح عن المال
لكبر المسرحية تحقق غايتها عن طريق السحرية والصحك وتثوجه
بالخطاب الشعري إلى مطنة افقاري وحسنه لمكاهي . وسلك
يكتب الصحك سمه فكرية ويشتمل ابرهه على دعة مسجرة

بقول أعلامهم : « يعانى النفس فى الخفاء من شغفها بالسمع
والألم » . ويصف أقطوبى كتابه « من أسرار » قائلا : « إن تأثير
ياد الأفعور الآخرين » . ونحن نعرف أن الخفاء أكبر مروجع من
للأساة . ذلك لأن ما يروق عصر من يعصوا أو نه من الأنهم
لا يروق غيرها بالصورة لكن حادثة بمصر الحكومية فى
« البيت هدى » لا تخصم مثل هذا التصرف المتعسف

لقد نجح شوقي بهذا العمل في إثارة وعينا القارئ - ديث النوع
الذي يوصل بين البشر جميعا - وحملنا صفحات من ردائل شخصيته

عامة الناس ، تقطى حيا شعبيا ، هو حى الحق فى السيدة زيب ، حيث عاش الشعر مرة من حياته ، كى تقوم بدور البطولة فى مسرحيته ، وذلك لكى يقدم نظرة نافذة إلى حياه الطبقة الوسطى فى مصر . و « الست هدى » امرأة ينهات على الاصران بها سرب من الخطاب ، يطمع كل واحد منهم فى ثروتها . خصوصا فناديها العديدة . ولا تزال « الست هدى » تمثل فى عصرنا الحالى نموذجاً مألوفاً - مصرياً نوعاً ما - للمرأة التى تعيش فى مجتمعات ثرية نسبياً ، تنقص حياتها باحثة عن السعادة . لكن لللل والقلق يتنامى . ولا توفق فى دوايحها

لقد استطاعت البت هدى . برغم عبود العادات والتقاليد
لعظيمة . أن تحول وجودها المقصود إلى كيان يتمتع باستقلال
مدهوظ . كما استطاعت . دون أن تعتمد على حيازة أب أو أخ .
ودون أن تحلف دربة . برغم حيازة الحيازة ، أن تجيد التعامل مع
عشرة أرواح يتعاقبون عليها . فتحيط بتدبيرهم للاستيلاء على ثروها .
وتغرهم من الميراث واحدا تلو الآخر . ونجح ما تبقى من مصاعها
بصاحبها في حتى الحق . ربما كتمها معها في مركب
المشركة وهكذا تقدم البت هدى . وجودها لامرأة تسع بقدر
من التحرر . برغم ما نحصه له من مصير ينهى بالزواج أو
النكاح . لقد خصصت أطيافها . التي يتناهى الجميع عليها .
للأعمال الخيرية ، ودبرت جنازتها على نحو يلزم بثراتها ووضعها
الاجتماعي . وقامت بكتابة وصيتها تحت إشراف الباشا قبل موتها بعام
كامل . ولم ترض أن يكون من يتولى توليها نقل من معنى القطر
وقاصي الإسلام^(١) . ولم يشك العجيزي^(٢) في أن ثروها . ولكن الألفا الذي حمل إليه
معمون الوصية بصدقه بالحقيقة . فلا يصدق للعجيزي أول الأمر
أن زوجته قد دبرت التحايل على نحو منظم من كل ما ملكت
يداعها . ولا يستطيع تحمل الصدمة فيسقط مقشيا عليه بعد أن

قال (٢)

لِلْبَنِي عَدَى عَلَى النَّارِ حَيًّا

قلب الله جنتها في الجحيم

(عص ٦٤)

ورسبى المسرحية بيت يردده الجميع على مسمع من الروح
الواهم ولدائتين الذين جاؤوا سميا وراء الفروقة-المشقة ، بعد ان
اكتشفوا ان سادات الذبى التى فى حورتهم لا قيمة لها . ولذلك
سدو مفرى الصبيحة التى يوجهها هذا البيت الأخير إلى كل منهم

انهم كُفيل، العرب الثبينة

(ص ٦٦)

تبدأ المسرحية بالمت هدى - التي تدور الأحداث حولها -
وتتحرك المسرحية من تداعي ذكرياتها عن شبابها وعراياها - على

وأوجه قصورها ، ولم يقتصر قلعه على عصره محب ، بل جاوره
لنجد يشمل الشريعة جمعا .

ولم تنج الست هدى - بكل سحرها وحيلاتها - من نهكة
الرقيق . وهي تحمل دواصها المكائمة تحليلا نفسيا واقعا ، فتكشف
عن تلك الدواصع الخاصة التي تدفع بها إلى السعي وراء معادة بعيدة
للذل ، وتظل سادرة في سعيها الذهوب برغم إدراكها المؤلم لوجود
تلك الهوة العميقة التي تفصل بين طبيعة الرجال وطبيعة النساء ،
وتفصل بين دواصع كلا الجنسين في الإقدام على الزواج

لقد مات عنها روحها الأول مصطفي في سن مبكرة . ذلك الذي
كان

حسب يثنى عليه عليه السلام .

وظلت تبعه طوال حياتها . ولم تستطع نسيانه أو التوقف عن
حبه ، فقد كان الرجل الوحيد القادر على تخليصها مما هي فيه . إن
لم يسع إليها طمعا في مالها . لقد تزوجته في العشرين من عمرها
ومات عنها . دون أن تجاور هذه السر (وستبقى في العشرين منذ
ذلك الحين ، كما تدعى في الذاكرة التي تنكر . لتذكرنا بالزهر البادع
للأنثى) وظلت بعده دون رواج حمرة اعواء كانه

ويبدو النوع في هبات أزواجها ومهمهم وودائعهم وصاوتهم .
فضلا عن أوجه المصور والمحلل في همومهم . ويبدو ذلك كله كانه
نوع غير محدود يشمل الجنس البشري كله . لقد أتيت لكل هؤلاء
الأرواح . العمدة مهم . والكاتب . والصالح . والشهيد . والعقيد .
والصابط . والهامي . والماعظ على النساء . فرصة الاحتفاظ بالثبات
هدى . بكمهم أحقوا جميعا دون استثناء . فتضيق مواصلة عنها
من الزوج المثالي .

وترجع أسباب ذلك الإحراق إلى حرص الأرواح على شيء واحد
محسب . هو الاستيلاء على ممتلكات وروحتهم . وهي ما زالت على
فيل الحياة . ومن الواضح أن أحمد شوقي يكشف عن مقصده من
حلال التعريض بما يعده سلوكا شادا من جانب هؤلاء الأرواح
المفصلين . أولئك الذين يسقون - في أول الأمر - إلى أن يستحوذوا
على الست هدى وعلى تماثيلها في الوقت نفسه . لكنهم سرعان
ما يسلكون سلوكا لا يتفق والسلوك القويم . ولذلك ينتهي الأمر بنا
إلى إردائهم . وعندما يطلب المحامي الماعظ من زوجته أن تتبع
أطياها كي تساعد في عمله ، بعد أن تؤدي معه ديوبه المتراكمة
سبب تعاضيه الخسر ، تصبح به الزوجة قانطة

لولا لعدائين وفلائها ما طاف بك على باب
يا لزوجة ول قطنها كفتت لزوجة وضطال
(ص ٢٨)

وتسارع الست هدى فتدعى صديقاتها في حي الخو .
لتحضر لحارات مسلحات بالمكائس وأدوات الطهي . ومطاردن

الزوج الضميلي . في حين يمر وكيله أثناء لعراك الدائر ، ليلهب دون
رحمة . يصارع الزوج الست هدى بمقصده دون مودة . بقوله

إني لم أخطئك يا هدى لصري حنك
ولا تسروحتك يا صمري بسك
ولا وقعت في السلا سواد عسيت
(ص ٣٩)

صهنا كد لها أنه ما تزوجها إلا لأصباها . وعندئذ يقرر الست
هدى . تلك المرأة المحببة التي تحتضن بالعصمة في يدها . أن يرد
الإهانة بالامتناع عن المحامي الذي وقع عليه حشر شوق كي يوجه
هذا التصريح . ويحتم الشاعر الفصل الثاني بعوده لدة إلى صدر النساء
من التصريح في حديقتهن

وتساعد هذه العمة مع تزايد اضطلاع الست هدى بمسؤولية
بصريف أمور حياتها . والتحكم التام في ممتلكاتها . حتى يصل الأمر
إلى الدروة في الفصل الأخير . حين تحرم النظامين جميعا من الميراث
لنفسه لمن يستحقه فحسب . لقد حرصت الست هدى طوال الوقت
على الاحتفاظ بامتيازها إلى بنات حسيها . وحننت إلى نساء اليوم
رسالة مملدة . تمثل في دعوتهن إلى الخروج من دوائر الظلمة
الاجتماعية . والسعي لاكتساب الاكتمال الإنساني . ويتساق مع
هذه الدعوة إيمانها بأن يظل الزواج رابطة أساسية نصي الشرعية على
أعمق العراز الإنسانية غورا . وكلما موادم الرابطة الشرعي مع ذلك
الموقف الاجتماعي تحققت السعادة الإنسانية على أنس سليمة

مد حشد شوق كثيرا من نصم السائدة في القرن التاسع عشر
المرتبط بوضع المرأة . لكن تصويره لشخصية الست هدى يتسم
برغم ذلك . بحبوبة مذهشة . ويكشف بوضوح عن تضاعفه مع
حركة التحرر التي انتع بطاها . وأخذت تهر الصمم المصري ونشده
في مناقشات حامية . كانت تلور من كبار المفكرين ودهاء الأنحاء
التحرري من المصلحين الاجتماعيين . أمثال قاسم أمين . ورشيد رضا
وغيرهم . ولم يكن شوقي ليتفاهس . وهو الذي لم يكن يفوته
التعقيب بشعره على الأحداث الجارية . عن الاشتراك بقصائده في
النسبات الهامة ، التي تعد علامات على طريق الحركة النسائية في
مطلع القرن : (٣)

هنا رسول الله لم يسلم من خطف المومنان
المسلم كنان شريعة لنسائه القليلات
رفن العجالة والسبابة واللبون الأعزبات
ولقد قلنا ببشايه نجح المصنوم العزبات
كانت مكينة علأ في دسيسا وهرا بمالسرواة
روت الحديث وفسرت أي الكتاب الجباب
وحفارة الإلام لست طق من مكان المساب
مصر يجدد عديسة بساينا الخسجدات

لقد كتب شوقي وحافظ القصائد الكثيرة لتبني قاسم أمين
والحركة النسائية . ونصديا بشكل عام للعنفات التي تعوق تقدم

برأة ، وأدانا - مع قاسم أمين - أولئك الذين يحاولون تشويه تعاليم الإسلام . كى تتلاءم مع مقاصدهم . وعبر حافظ عن هذه الصحوة الاجتماعية عندما أطلق صيحته الشهيرة ^(١)

الاسم إن اليوم مات قلوبهم
ولم يفهموا في البفر ما أنت كفيه
إن اليوم لم يرفع حجاب غلاتهم
لمن ذا ناصبه ومن ذا ناصبه

إن تحييل المصنوع العكري للاحتياض للمسرحية لا يقلل من قيمة النص الشعري للمست هدى . ذلك النص الذى يتمي إلى بقية أعمال شوق مشكل عام . كما أن هذا يعد تعبيرا . في الوقت نفسه . من الاتجاه الذى تركز حول الدعوة إلى تحرير المرأة العربية في العصر الحديث . وفقد منح شوق في اتحاد موقف واضح إزاء هذه القضية . وقدم شخصيات تتمتع بخصوصية إنسانية ونفسية متميزة . كما استطاع أن يعبر إمكانات جديدة للكوميديا . وللحطاب «شعري على السواء»

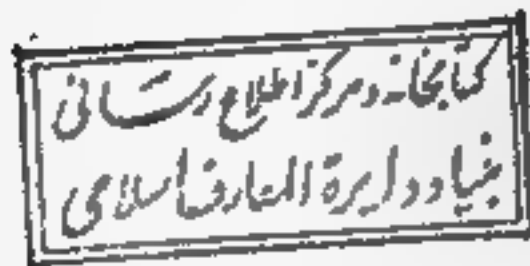
لقد اعتمد شوق على الأوراق التقليدية للشعر العالى دون أن يعوفه ذلك عن الاستغلال البارح للمستويات السوية المتعددة . تلك المستويات التى تتسجم مع المصنوع العكري . فجاء الحوار وجيرا . سريج الإيقاع . على عكس مسرحياته الأخرى التى تحشد قصائد مطولة . ولقد أدت استجائته للمصنوع المكاهي في المسرحية إلى اختيار معجم لغوي يستمد الشاهر من أشكال الكلام في الحياة اليومية . الأمر الذى جعل شوق يقترب في هذا العمل اقترابا ملحوظا من إيقاع الحياة العصرية

الهوامش

- (١) سول صيد . سول سائر العصر الحديث . دار المعارف . مصر
(٢) أحمد سول . السب هدى . طبعته العامة للكتاب . ١٩٨٦
(٣) الشويخ - ١ - ص ١٤ - ١٥ . نقلا عن معج حوى . ص ١٢٧
سط

Mounib A. Khoun: Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922). London, E. J. Brill 1971.

- (١) ديوان حافظ بمرطمة - ١ - ص ٨٨ . نقلا عن معج حوى . السب . ص ١١٨



زوروا جناح

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

بمعرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب

من ٢٧ يناير
إلى ٧ فبراير

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب عمومية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالتربية والتعليم

بسرائى ٤ ٦ ٧
بأرض المعارض
بالجزيرة

حيث تقدم أحدث
الكتب والمطبوعات

اطلب قائمة مطبوعاتنا
من المعرض أو من
الدارين لتوصل على

DAR AL-KITAB AL-MASRI • DAR AL-KITAB ALLUBNANI
33 Kasreini st. CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156 Printers Publishers Distributors
phone: 742168-754301-744657 P.O. Box 3176 Cable: KITALIBAN Beirut
Cable: kitamisr CAIRO TELEX: 92336 Lebanon Phone: 237537-254054
CAIRO ATT: 134 K.T.M. CAIRO - EGYPT TELEX: K.T.L 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
الثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

للاستعلام :

دار الكتاب المصري

فندق

دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل - القاهرة

برقيا: كتامصر - ١١٥٦٩٥٥ القاهرة

تليفونات :

٧٤٤٦٥٧ / ٧٥٤٣٠١ / ٧٤٤٦٦٨

TELEX 92336 ATT 134 K.T.M
CAIRO - EGYPT

لبنان : بيروت - ص ٢١٧٦

برقيا (كتالiban)

تليفونات :

٢٥١٢٩٤ / ٢٣٧٥٣٧ / ٢٥٨٣٠٤

TELEX K.T.L 22865 LE

الأندلس

في

تتعرّتتو في

ونشره

محمود علي مكي

تمهيد - يطوق مؤرخو أدبنا العربي الحديث على أن النهضة الكبرى التي بدأت تغير معالم الحياة في مصر منذ أوائل القرن التاسع عشر قد آتت أكلها في ميدان الأدب خلال النصف الثاني من هذا القرن ولا شك في أن محمود سامي البارودي (١٨٣٩ - ١٩٠٤) هو رائد هذه النهضة الكبرى في ميدان الشعر، فهو الذي يلقب على رأس هذه المرحلة الجديدة التي تعارفنا على أنها عصر «الإحياء»، فهو الذي عرف كيف يجسّد الشعر العربي من تلك التّاريخ اللطيفة المخلقة بضروب الغسّات البدئية المفرغة من كل مضمون، والتي أضافت الكلمة الشعرية إلى ضرب من ضروب اللّغو، وكان من المفارقات الطريفة أن التجديد الخائل الذي أجرى به البارودي دماء جديدة في عروق الشعر العربي، إنما كان ارتداداً إلى الماضي ونظراً إلى الزّوراء. فقد استوحى نماذجاً في شعره من روائع الشعراء القدماء ولاسيما فنون العصر العباسي. ومع ذلك فهو لم يكن مقلداً يعتمد إلى مجرد المحاكاة، وإنما أحسّ غنى التراث الشعري القديم، ثم أعرج لنا بعد ذلك من قبض عقربته شعراً عليه ميسم شخصيته القوية، معبراً به عن طوية نفسه، ومصوراً به بيته وعصره تصويراً لا مثيل له في صدقه وحرارة تعبيره. وكأنما أراد البارودي أن يعلم أهل جيله كيف يكون تقدير التراث القديم وحسن استيعاله والانتفاع منه. فجمع من شعر فنون العصر العباسي مجموعة ضخمة من المختارات، بلغت نحو أربعين ألف بيت انتخبها لثلاثين شاعراً، وكان ذوق البارودي في هذه المختارات لا يقل عن ذوقه في صياغة شعره ويريد تقديرنا لصنيع البارودي في متخيلنا أنه أن العالم العربي آنذاك كان حديث عهد بالمطبعة وأن معظم من انتخب البارودي لهم من الشعراء كانوا يقعون في ظلام السبيل، إذ كانت دواوينهم لا تزال مخطوطة بعد

البارودي وهو صاحب أعلام هذا الجيل شاعرية، وأبعدهم أثراً لا في مصر وحدها، بل في العالم العربي كله

وقد جمعت بين الشاعرين الكبيرين مشابه كثيرة، أولها أن كليهما كانت تجربتي في عروقه دماء غير مصريه، فالبارودي كان يحلم من

ولا يلبث العرس الذي تعهده البارودي بشعره وتمجّده أنه يؤتي أكله في جيل تلاميذه الذين ساروا على دربه، وعدوه أستاذهم أمير مارع، وأنهم هؤلاء إسماعيل صوري (١٨٥٤ - ١٩٢٣) وأحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) على أن شوقي هو الذي سلم دابة الشعر من يد

نقطة ييلوجرافية

على أننا لا نزعج أننا سنأتي بجديد كثير في هذه الدراسة ، و
أصعب أن يأتي الباحث بشيء جديد عن شوقي بعد نصف قرن من
وفاته . وهو الذي «ملأ الدنيا وشغل الناس» في حياته ، وكتب عنه
وحول شعره مئات الدراسات والأبحاث التي تستحق على أحسن
مكان من الطهي أن تظهر مرة أخرى من حارة شوقي بعناية من كتبوا
عنه طوال السنوات الماضية ، ولنا حاجة إلى الإشارة إلى هذه
الدراسات التي ستأخذ إلى عهد حاضر لتعددها ، غير أننا سوف
نكتفي بذكر ما أفرد بها لشوقي في المنى ، وأخص من بينها ثلاثة .
أولها دراسة لأساتذة أحمد الشاذلي بعنوان «شوقي في الأندلس» في
كتابه «أبحاث ومقالات» (القاهرة ، ١٩٤٦) . وهي دراسة صورية
لنا فيها لمطروحات البعثة التي أنشأت به في أثناء مقدمه إلى إسبانيا
والثانية محاضرة بعنوان «شوقي في الأندلس» للأستاذ الدكتور أحمد
أحمد بدوي ألقاها في مقر الجمعية الجغرافية المصرية في ٧ مارس
سنة ١٩٦١ ثم نشرت في سلسلة المحاضرات العامة التي يصدرها الموسم
الثاني للجامعة القاهرة في السنة المذكورة . وهي تتضمن محرم
شاملا طيفا لانتاج شوقي الأدبي خلال مدة منتهى في الأندلس .

وأما الثالثة فهي دراسة الأستاذ الدكتور صالح الأشتر «الأندلسيات
شوقي» المنشورة في دمشق سنة ١٩٥٩ وهو غير ما كتب في هذا
الموضوع وأكثره تفصيلا . إذ إن هذا بحث لم يعد مقبلا أو
محاصرة . وإنما هو كتاب كبير يصيب أكثر من مائتي صفحة . وقد
جمع فيه كتابه بئر دقة العالم ودوق الأدب ، وتعل صاحب «إد أن
رد به بعض دين شيفتا العربية سور يا خير أمير شعراء اندى كتب
لنظام وفي روح الشام عذرا من أربع قصائد . وأحفظها بالحب
والتميز . فإن يكن الأمر كذلك فقد . د . الدكتور الأشتر الذين
فأحسن الأداء . وروى فاجعل الوفاء . وبه ما بعد ذلك تحمل حية
وأجزل شكر لما أفدنا من عمله .

سنوات الدراسة في فرنسا (حتى سنة ١٩١٤)

منى بدأت صلة شوقي بالأندلس وثقافتها وأدبها

حينما بدأ شوقي حياته الشعرية مادحا للحدود . توفيق في سنة
١٨٨٨ . وسنه تنازع العشرين لم تكن الأوساط الأدبية في مصر
تتوفر عن الأندلس إلا شيئا قليلا غير ذي بال . ولندكر أن المثل
الأعلى لهذا الخيل من شباب الأدباء كان البارودي الذي وجه
أنظار المتأخرين إلى «دائع الأدب القديم سواء بظلمه أو بما احتضنه من
جانب شعراء العصر العباسي» . على أننا لو تأملنا «مختارات
البارودي» . فإن عبقريه لا بد أن يلاحظ في ذلك ما
شيئا بالمعنى ، إذ كان جل اهتمامه موجه للشعر المشافه . فكان
أعظمهم حظا من اختياره أبو تمام ، وأبو نوح ، وابن الرومي
والشفي . والشربط الرضي من صندوقي العصر العباسي .
والأحاديث . وسط عن الشعراء الذين من متحدثهم . فم العرب
والأندلس فلا خلاف في هذه المختارات التي انصبت ماثلين من
شعراء العربية لأحد من شعرائهم باستثناء ابن هدير . وحتى ابن

أصول جركية بموكة . وشوقي يذكر في ترجمته لنفسه أن أصله قد
اجتمعت فيه خمسة أجناس العرب والأكراد والترك واليونان
والخراس . ومنع ذلك فقد كان كلاهما أصلق معبر عن القومية
المصرية التي كانت وثيقة الارتباط بفكره الأمة الإسلامية . وبما لم
«عروة الذي كان يتحول إليه مركز الثقل في دائرة تلك الأمة
الإسلامية وفي ذلك أقوى برهان على بطلان الدعاوى العرقية
المصرية وصان تأثيرها بالقاس إلى مايعيه التراث الثقافي
والحصاري في الأسماء المعكرو والقومي . جركية البارودي لم تحل
بينه وبين الاصطلاح بدوه السياسي الكثير في أكبر ثورة غومة
معمرت في مصر في القرن الماضي وهي الثورة العربية . كما أنها لم
تبعه من القدم بدوه الثقافي والمعكرو الأكر في تحديد الآداب
العربية . والدماء الأحيية التي اتخذت من مزاجها شوقي لم تنقص من
مكانته الكبرى حينما تحول في الشطر الثاني من عمره إلى أبلغ لسان
ناطق باسم الإسلام والعروة والقومية المصرية

وثاني ما يجتمع بين الشاعرين أيضا انتماء كل منهما إلى أعلى
طبقات المجتمع . أما البارودي فكان من الأرستقراطية العسكرية التي
كانت المسطرة الحاكمة لحايها . وتختصها بالامتيازات دون الصباط
المصريين . ولكن العريب هو أن البارودي كسر هذا الطوق
وانتحم بثورة الفلاحين التي حمل عرائها . وصحى في سبيل
ذلك بالجاه والنفطان . بل عرته نفسها . وأما شوقي فصحى أنه
بد حياته حادما للأسرة الخديوية . معتزا بلفه «شاعر العزيم»
ولكن كان من حظه وحظ مصر من مسيرة حياته تميزت خلال
الثلاث الأخير من عمره . فتحول إلى شاعر الشعب والناطق باسمه
للدافع عن كرامته . ولا يهنا ما إذا كان ذلك موقعا اختاره شوقي
بنفسه أو شيئا فرضه عليه الظروف مرضا . فالعروة موافق الأمر .
والأعمال نحوائيمها كما يقال

وأمر ثالث جمع بين الشاعرين الكبيرين . وهو أن كليهما تعرض
لتجربة إسبانية كانت عميقة الأثر في حياة كل منهما وشاعريته . وهي
تجربة النفي . أما البارودي فقد انتهت مساهمته في الثورة العربية وفشل
هدد الثورة إلى قصر سلطات الاحتلال عليه . وإبعاده إلى جزيرة
سريديب حيث قضى نحو ثمانية عشر عاما (١٨٨٢ - ١٩٠٠) . وأما
شوقي فقد أدت به صلاته بالخديو عباس حلمي إلى أن نعتته السلطة
الاستعمارية نفسها إلى إسبانيا . منذ شوب الحرب الطلية الأولى .
وإعلان انتمائه على مصر حتى نهاية الحرب (١٩١٤ - ١٩١٩)
«...» . هذه التجارب العباسية على ما ... من ...
... على ...
ومعروف ... صرح من ... مصقولة موضحه ... كما تخرج معدن
«ذهب من بار ... سكة خالصة صافية» . ونحن لو تأملنا شعر
البارودي ... أن ... خلال السنوات الأخيرة من عمره كان
... وأما ... شوقي في
التي بالدراسات لما حدثت
عن صلة شوقي بالأندلس قبل تجربة التي

هنا ، هذا لا تعدد أنطاليا إلا من قبل التجو ، وهو على الرغم من موبده ونشأته الأولى في الأندلس لم يتبع في شعر إلا في بلاد المغرب في ظل الدولة العبدية الفاطمية . وهكذا يرى أن ما كان يعرفه شباب المتأخرين في أول القرن الخامس عن الأدب الأندلسي لا يكاد يذكر . لا سيما وأن حركة إحياء التراث الأدبي التي واهت هذه الفترة لم تشمل أدب المغرب والأندلس إلا في أقصى الحدود

على أن هذه السنوات الثلاث التي قصاها شوقي في فرنسا مبعوثاً من قبل الخديو . توفيق لكي يستكمل دراسته في الحقوق كانت كريمة . ما يصل شعراً ، لأندلس وثقافتها ولو عن طريق غير مباشر . فقد مضى شوقي معظم هذه الفترة في موبده في جنوب فرنسا . وهي منطقة ذات صلات تاريخية قديمة بالأندلس . وخذلنا شوقي في مقدمة طبعته الأولى للشوقيات^(١) عن عطف قصاها بعد مصر السنة الأولى من دراسته في المناطق الجبلية من الريف الفرنسي على الحدود الفاصلة بين فرنسا وإسبانيا . وكان قد التحس من الخديو أن يأذن له في العودة إلى مصر لقضاء العطلة بين أهله . ولكن الخديو رأى أن يقيم في أوروبا أربع سنوات كاملة . وقرسلى إليه خمسين جنيهاً ليعفها في رحلة يقوم بها لأى بلد غير مصر . فاختار شوقي منطقة جبال اليريبه الشرقية . وعن هذه الرحلة يقول

« وكانت الدعوات قد تولت على من الفرنسيين وظفاني في المدرسة بالذهاب إلى مذهبهم المتفرقة في الجنوب وكفاه بعض الأيام في هبائهم هناك . فلففت نحو شهرين كنت فيها قريب المين . طيب النفس ، حيث انطت رأيت حول مناظر الامة ومجلى شائقة . ومعالم للحضارة في أقصى القرى شائقة . وآثاراً لدولة الرومان تزداد حسنا هل تقادم الزمان ، وعرفت الفلاح الفرنسي في داره . وكنت ألقاه في مزرعته . وأماشي في الأسواق . ليخيل لي أنه قد عرفت العرب على قرى الضيف وإكرام الجار . وكان أعجب ما رأيت مدينة « كركسون » . وجدتها قسمن . ووجدت القوم عليها صنفين : قسم الباقون إلى اليوم كما كان عليه آباؤهم في القرون الوسطى . بإزهم ذلك البناء . ولبسهم ذلك اللباس . وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق . والآخرون خلق جديد وشعب كالشعب الأمة في أعينهم بآداب القطن المعصرى . وبالحملة كانت نتيجة هذه القلة من أجل نعم الله على ، وأسى أياذى الخديو السابق هندي . »

شوقي على مشارف الأندلس :

لقد كان شوقي في رحلته هذه التي قام بها في صيف سنة ١٨٩١ على مشارف الأندلس . ولو أنه حاول أن يعرف شيئاً عن تاريخ هذه المنطقة لين أن مدينة « كركسون » التي قال إنها أعجب ما رأى ليست إلا « قرقيشونة » التي فتحها المسلمون وأقاموا فيها رداً من الزمن على مقربة من قرقيشونة هذه (Carcassonne) . وعلى بعد بضعة كيلو مترات إلى شياها القرنى استشهد والى الأندلس على عهد عمر بن عبد العزيز . وهو السمع بن مالك الخولاني في معركة^(٢)

ذات حرب طلوثة (تولوز Toulouse) في يوم عرفة سنة ١٠٢ (١٠ يونيو ٧٢١) . وبعد ذلك عشر سنوات اقتحم عامل الأندلس الخليف عبسة بن سحيم النكلى هذه المنطقة من جنوب فرنسا . فحاصر قرقيشونة وفتحها وعقد مع أهلها معاهدة مدكوته في كتب التاريخ الأندلسي . وكان ذلك في سنى ١١٢ و ١١٣ (٧٣٠ - ٧٣١)^(٣) . وإذا كان شوقي قد راعه في رحلته تلك أن يرى انقلاب الفرنسيين في كركسون محافظين على تقاليدهم وعاداتهم المبرونة عن العصور الوسطى . وأن يلاحظ أنهم كانوا في ذلك الوقت عادة العرب في مرى الصف والكرم الخ . فقد كان حرياً به أن يعرف أن وراء هذه المنطقة وعلى مقربة من بلاد « كركسون » بضعة بضعة شوية من إسبانيا . هذه المنطقة الأندلسية على أن يساهم في الحدود الأندلسية . وكانت له لا سيما في بعض الأحيان . وكانت معه على ذلك . وقد استعجبه « أيرود » و « هوب » . ولكنه لم يبح له أن يعرف شيئاً عن صلة هذه المنطقة من ريف الفرنسي بحضارة العرب والإسلام

وفي باريس عرف شوقي الأمير شكيب أرسلان (١٨٦٩ - ١٩٤٦) . فعقدت بين لرحيل صدقة مبه . اشار إليها شوقي في شعره . ويوه بأن صاحبه هو مدى قرح على شعره . يسمى ديوانه بالشوقيات عند نشره^(٤) . وقد كان الأمير شكيب أرسلان أول شاعر عربي يهتم بتاريخ الأندلس . ويكتب فيه عديد من الدراسات . وهو أول من حقق من العلماء العرب تاريخ الفتح العربية في فرنسا وماجاورها من البلاد الأوروبية^(٥) . كما ترجم عن الفرنسية « رواية أخروي صراح » للكاتب الفرنسي شاتوبريان (عاش بين سنى ١٧٦٨ و ١٨٤٨) وأضاف إلى ترجمته خلاصة لتاريخ الأندلس حتى سقوط دولة غرناطة . وقد كانت هذه الصلة كريمة بالوجه أرسلان صاحبه الشاعر إلى الاهتمام بتاريخ الأندلس وبأدبها . غير أننا لا نجد شوقي يشط إلى شيء من ذلك

شوقي والشعراء الرومانسيون

ولا شك في أن مقام شوقي في فرنسا قد أعاد على بهان معه الفرنسية والاتصال بأدبها . وهو نفسه يشير في حديث له مع سيم سركيس إلى « كلفه بقراءة كتب الآداب الفرنسية وعلى الأخص تأليف فكتور هوجو . وموسيه . ولا هرتس » . بل يعاوى تصوير هذا الكاتب فيقول : « ولقد كدت ألقى هذا الثالث ويلدبي » (كذا)^(٦)

وبصرف شوقي مثلاً على ذلك ترجمته لقطع من شعر لفيكتور هوجو^(٧) . ويعرف له أيضاً قصيدة مردوخه عزها عن فصل و دل حريدة « الدنيا Le Debet » الفرنسية^(٨) . وقطعة للشاعر الفريد دي موسيه حول السرقة الشعرية^(٩) . وتعبيراً لأبيات للشاعر الفرنسي بول أومان ميلقيستر (الذي عاش بين سنى ١٨٣٧ و ١٩٠١) بعنوان « المرأة رهرة باقية »^(١٠) . وترجمة لأساب على لسان هملت من رواية شيكسبير . وأعجب الظن أن شوقي استعده في عمله ترجمة فرنسية لرواية شيكسبير . إذ إن معرفته بالإعيرية لم يكن تسبح بالترجمة عنها بشكل مباشر^(١١) . ويدكر شوقي كذلك «

ترجم أثناء سجنه قصيدة «البحيرة» من نظم لامرتين، وهي آية من آيات الفصححة الفرنسية، وأنه أرسل هذه الترجمة إلى عبد الرحمن باشا رشدي لكي يطلع الجاهل الخديوي عليها - فلما عاد إلى مصر رأى أن الترجمة قد ضاعت^(١١)

غير أن هذه الترجمات المتواضعة لا تكفي لتصلين ما يرمعه شوقي من «إفلاله» لتأثره بالشعراء الفرنسيين وفنائه فيه - إذ إن تأثره هؤلاء الشعراء محدود جداً لا يكاد يتجاوز إعجابه بهم وتعريته لمقطع من شعرهم - ولو أنه تعمق قراءتهم وتمثل شعرهم على نحو حير بما فعل لكان ذلك طريقاً إلى وصله بتأريخ الأندلس وفنائها وصلاته بـ «الأعانه» على أن سئلهم من التأريخ الأندلسي عاصر كان يحسن - يرى نقائه ذلك من إسبانيا وعصوها الإسلامية بصفة خاصة كات قد أصبحت خلال القرن التاسع عشر موضوعاً يستثير فرائح الشعراء - بدأ ذلك عند شافوييريك (١٧٦٨ - ١٨٤٨) صاحب «آية» «أخري سراج» التي نشرت في سنة ١٨٢٦ مستوحياً أحداثاً من تاريخ غرناطة الإسلامية - وهذه هي الرواية التي ترجمها شكيب أرسلان صديق شوقي كما سبق أن ذكرنا - ومع ازدهار المذهب الرومانسي في فرنسا يزداد اتجاه الأدباء الفرنسيين إلى الموضوعات المستهمة من تاريخ الأندلس - أو من حياة المجتمع الإنساني المتأثر في عاداته وطلعه بتأثره من سلسلي الأندلس - يرى مظهراً لذلك في إنتاج الكاتب يروسيير فيرميه (١٨٠٣ - ١٨٨٧) ولا سيما في «مسرح كلارا غزول» (سنة ١٨٢٥) وفي روايته الشهيرة «كارمن» (سنة ١٨٤٣) التي طار صيتها بعد أن تحولت بعض موسيقى بيريه إلى أوبرا مشهورة تعرض في مختلف المسارح الأوروبية - ويبلغ الاهتمام بالأندلس ولا سيما غرناطة الإسلامية مداه في شعر فيكتور هوجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥) ونحس بالذكر من «ساحة ديون» «الشرقيات Les Orientales» (١٨٢٩) التي صور لنا فيه غرناطة في صورة مثالية مشيدة بطابعها الشرقي - وظل اهتمام هوجو بالموضوعات الإسبانية ذات الطابع التاريخي وكثير من الفصائد التي يتألف منها ديوانه «أسطورة العصور La Légende des Siècles» (سنة ١٨٥٩) - ومثل ذلك مجده أيضاً في بعض آثار ألفريد دي موسيه (١٨١٠ - ١٨٥٧) مثل مجموعته «القصص من إسبانيا وإيطاليا» (سنة ١٨٣٠)^(١٢)

ما برح كان شوقي من كل هذا الأدب الرومانسي الفرنسي الذي كان يلح إحداها شديداً على الموضوعات المستوحاة من إسبانيا ومن ماضيها العربي؟

بين الشعر العربي والثقافة الأوروبية.

الحقيقة أن شوقي كان بعيداً جداً عن التأثر الحقيقي الرومانسي هؤلاء الأدباء على الرغم من إدلاله بإعجابه الكبير بهم إلى حد الغناء فيهم - وأن ما صرح به سليم سركيس وما طعن به من أسماء الأدباء الفرنسيين في مقدمة الشواهد لا يعدو أن يكون دعوى عريضة أراد أن يبرهن بها أنظار «نقراء» لقد عرف شوقي حد بعض هذه الأسماء اللامعة في سماء الأدب الفرنسي، ولكن معرفته بهم كانت سطحية

عابرة - فهو لم يمس هذه بذل الجهد في قراءه آثارهم والاستفادة منها - بل كان في أثناء إقامته في فرنسا أكثر عناية بالشعر العربي واستظهار بعض دواوينه - ويصدق ذلك قول شكيب أرسلان عنه إنه حينما عرّفه في باريس في سنة ١٨٩٢ كان يحمل معه ديوان المتنبي وكان يحفظ منه الكثير^(١٣) - وهذا أمر غريب - لأن ديوان المتنبي ما كان ليحوت شوقي في مصر لو أنه أحله قليلاً إلى حين عودته إلى أرض الوطن - وكان الأولى به أن يعمل بما أوصاه به الخديوي من الاستفادة بكل دقيقة من وقته في أوروبا للدراسة «الآداب الأدبية»^(١٤) - على أن شوقي يبدو لنا بأخرة من عمره كل ما رعبه من قبل حول طلبة العلم في أوروبا وكونه «وحد فيها نور المسيل من أول يوم»^(١٥) - هي قصيدته التي يقولها في فرقة ديوان «المعراج الأول» لخليل شيبوب سنة ١٩٢١ - وهي قصيدة جميلة مقدمة لهذا الديوان - تحدثنا عن أولئك الشعراء الفرنسيين الذين رعب تأثرهم في شبابه - ويقارن بينهم وبين الشعراء العرب فيقول^(١٦)

سائل بي عصرنا هل منهم من ليس الإكليل بعد الكليل^(١٧)
واجم كالكسبي امرؤ صواخ امثال صرير الليل
ولله ما «موسى» ولبلاه وما لمزيد ولا «جيراريل»
أحق بالشعر ولا بالفردى من ليس الغنون أو من جميل
قد صوروا الحب وأحباله في القلب من مستصر أو جميل
لصير من بل دمي شعره في كل دهر وعمل كل جميل^(١٨)

آثار إيجابية

ومع ذلك فهل معنى ذلك أن الفترة التي قصاه شوقي في فرنسا للدراسة كانت عبثية لم تعد على شاعرنا بأي حدودي؟ كلا بعير شك - فالحكم بذلك طام صريح لشوقي - بل الحقيقة أن هذه الصلة التي انعقدت بينه وبين الأدب الأوروبية - وإن كانت أو هي بكثير مما أراد شوقي أن يوهبها - أسدت إلى شوقي وإلى أدنا العربي الحديث متين كبيرين لا يسع أحداً إنكارهما

أولاهما ذلك الشعر الذي نظم فيه شوقي عدداً من الحكايات والقصص التي جعل أبطالها من الحيوان أو الطير - وقد صرح شوقي بأنه بدأ في نظم هذه الحكايات وهو في سنوات البعثة وأنه ترسم في هذا الفن خطى الشاعر الفرنسي لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) - فهو يقول: ^(١٩)

«وجرت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير - وفي هذه المجموعة شيء من ذلك - فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث - أجمع بأحداث المصيرين - وأقرأ عليهم شيئاً منها - فيفهمونه لأول وهلة - ويأسون إليه ويضحكون من أكثره - وأنا أمتشر لذلك - وأعي لو وفقى الله لأجعل لأطفال المصريين - مثلاً جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتقدمة - منظومات قريبة للتناول - يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم» -

هم شهروا أذى وشهروا حريا فكانت أجمل إلهاماً وحرية
أنشأت حدودهم شرقاً وغرباً وظهرت المذاهب والقصائد

وهي من بحر الوافر ، وتختص تقنية الأدوار فيها على هذا
لحنون ن ن ن ، ١١١ ن ، ب ب ب ن ، ج ج ج ن ، وهكذا
وينسج جامع الديوان في حاشية على هذه المسطرة على أنه « قلنا تألت
قصيدة في العالم العربي بأجمعها ما تألت هذه القصيدة أيام ظهورها
من حفاوة وانتشار ، وذلك لما ورد فيها من وصف وبهكم صادقاً
هوى في النفوس »

ولعل هذا النجاح الكبير الذي قدر لقصيدة شوق قد أغراه
بمواصلة هذا اللون من النظم المسط الذي استلهمه هنا لأول مرة .
لأنها وأنه يفتن على القصيدة إيقاعاً موسيقياً جميلاً فيه اختلاف
واساق ، وفيه في الوقت نفسه كسر لرتابة القصيدة التقليدية ذات
القافية الواحدة . ولعل شوق تفاعل بهذا اللون الجديد ورأى فيه سبباً
من أسباب نجاح القصيدة ، وخاصة إذا كانت في موضوع حماسي
يعني تعابير القوافي على تنوع الإيقاع فيه .

وهكذا كرر شوق ذلك اللون الجديد حينما نظم مسمعة التي
هيون لما حكاه السودان (وقد نشرت في المزيدي بتاريخ ١٢ أبريل
سنة ١٨٩٨) ^(٣٩) ، وإليك الدورين الأولين من أدوار هذه المسطرة
الرابعة :

فأمل في الوجود ذكر ليها ولم في العالميا قلل عني
بغور جندونا الفور العجيا بعد الفتح قد أنصرت كرميا

لها في « المزيدي » يوم نصر كرم . الفل . في تاريخ مصر
حين نسلنا جند مصر ويكفيها الفلاح والخطير

وهي قصيدة طويلة تتألف من اثنين وعشرين دوراً ، وهي مثل
سابقها تتميز فيها المهاسة بالتهكم اللادع المرير ، إذ أنها في الحملة
التي قادها كثر سردار الجيش المصري هيا بين سبتمبر ١٨٩٧ ومارس
١٨٩٨ لا صرجاج السودان وإنقاذ ثورة الأمير محمود قائد
الدرابيش ، وترتب على هذه الحملة أن انفردت بريطانيا بحكم
السودان تحت ستار الحكم الثنائي .

ويعود شوق لاستخدام التسيب في قصيدته في عيد الجلوس
الحميدي ، وهي التي سماها « بتمية التيجان » في مدح محمد سلطان ،
(نشرت في المزيدي في ٣٦ أغسطس سنة ١٨٩٨) ^(٤٠) وهذا هو أول
أدوارها :

جسودك أم سلام الصالحينا وتناجك لم هلال العز فينا
ملكك فكانت غير لئالكينا وأنت أجملهم فينا ودينا

وهي قصيدة صاحبة مدوية الإيقاع فيها نقضات من مطلق عمرو
بن كلثوم على حد قول الدكتور محمد صبري ، إذ إنه يفتن فيها
بانتصارات الأتراك ويهدد الطامعين في العدوان على الخلافة
العثمانية

ويستل شوق بحمد الموسيقى المرحف كل الطاقات التي يمكن هذا
النظم أن يقدمها ، فيعود لاستمهاله في قصيدته « اليسفور كانت براه :
(نشرت في المزيدي ٢ أكتوبر ١٨٩٩) ^(٤١) ، ثم في ترجمته لنشيد
نواير اليوكسر أي المصارعين الصينيين (١٥ يولييه ١٩٠٠) ^(٤٢) ، وفي
القصيدة التي مهابها الزعيم أحمد هراي عند عودته من المنفى
(نشرت في الماواه في يناير ١٩٠٢) ^(٤٣) ، وفي تمثيته لخليلو عباس
مخلاد ابنه ووال عوده محمد عبد النعم (سنة ١٩٠٢) ^(٤٤) .

« كأنما عثر شوق في هذا الصرب من السعد على سحر منه ملائمة
للأنشيد الوطنية التي تنظم بهدف المراء الحياحي . هراي يصور
مشيد جمعية العروة الوثقى الخيرية الإسلامية «الأسكندرية» (نشر في
المزيدي في ٣٦ يولييه ١٩٠٠) ^(٤٥)

يا ودينا بطلا نللك أكثر مسيرتوس الوطن
وأجسسوز الأجرسز لن يجرى على هسسوزنا التي

• • •

وهي لسنسنا فيا نهب حمر اللبنا في السطرب
ولفلسل حلم وأدب كفي تسربل منسنا البسطن

ومع ركافة هذا النظم وضعت مستواه عدة محاصر وشوق عدة
نشره فتحاً جديداً ^(٤٦) . بل إن مؤلفاً جليلاً في تاريخ الأدب هو
الأستاذ محمد بك دياب أراد أن يوزج الموشحات في الفصل الثالث
من الجزء الأول من كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » ، رأى أنه
ينبغي عليه أن يورد نماذج لبعض الموشحات المشهورة ، فأتى بموشح
لأبن مناة لذلك ، وموشح آخر لأحد المغاربة ، وختم استشهاده بهذا
الشيد من « قول الشاعر المهدي أحمد بك شوق » ^(٤٧) . وكأنما
صاقت الدنيا بالأستاذ الجليل حق لا يجد ما يمثل به للموشح غير هذا
النظم الرديئ للتهائم ، فضلاً عن أنه لا ينبغي أن يعد أصلاً من
جنس الموشح . وإذا ذكرنا أن شوق كان عند صدور كتاب الأستاذ
محمد دياب (مايو ١٨٩٧) لم يبلغ الثلاثين من عمره بعد تبيين لنا
مدى عبقريته لشاعر الزمر وعمايته إياه ، لأننا أن شوق لم يكن هو
المراقب الأول لهذا اللون من التسيب في العصر الحديث ، فقد سبقه
الأستاذ دفاة رافع الطوطاوي إلى نظم بعض الأنشيد الوطنية على
نفس هذا النسق ^(٤٨) . ولكن شوق رحمه الله كان أفضل الناس على
تأليف طوب النقاد ومؤرخي الأدب وسائر المصطربين في هذا الحياة
الأدبية .

وفي الجزء الرابع من الشوقيات ثلاث أناشيد أخرى تتدرج تحت
هذا اللون هي « النيل » ^(٤٩) ، « نشيد مصر » ^(٥٠) ، « ونشيد
الكشاف » ^(٥١) ، ولم يسلم من الصعف والركافة من بين هذه
الأنشيد إلا « نشيد النيل »

الجميل الملب هو الكوثر والجنس شاطئة الأخضر
ريسان المصفاة والظهر ما أبي الخلد وما أنظر

فهو مع ملاسته لطبيعة الصغار يعد من أحمل ما ألف شوقي في حسي صباغته وإبداع تصويره . أما النشيدات الآحراق فيها من طراز شدد جميعه المرره الوثني ، وقد احتضن العقاد «النشيد الوطني» بمقل مقلدى قامه - كمعادته مع شوقي - نسوة مبرطة ، ولو أننا لا نملك إلا التسليم بكثير مما ورد فيه ^(١٢) . وقد نشر العقاد أيضا إلى محدث في لجنة الأعلى المحكمة في اختيار النشيد الوطني من أمور ترجع في النهاية إلى رغبة ملحة في مسح شوقي جائزة النشيد .

ونذكر أخيراً استخدامه لهذا الطراز من النظم في قصيدته الخمسة الطويلة «الله» المنشورة في «الجلال» سنة ١٩٢٤ ^(١٣) وهنا يجده لا يستخدم هذا الشكل المعنى كما استخدم من قبل في القصائد ذات القوافي المعالية والدورى الصاخب ، بل في سبجات تأملية في الكون الطبيعية ، فجاء تعبيره هادئا وصيبا يوافق ما قصد إليه من وصف مظاهر الجلال والرهبة والقوة . ولهذا فقد أتت هذه الحمسة أكثر توفيقا مما سبق أن أنشأنا إليه من ألوان النظم الدورى .

وأحسن شوقي أيضا اتحاد هذا الشكل إطاراً لبعض المقطوعات الغنائية الواردة في عدد من مسرحياته . نذكر منها في مصرع كليوباتره نشيد الموت

بسا صوت طف مالمشاع واحمل جريح الحياة
سر بالندوب الرعاع إلى شطوط السجدة

وكذلك هذه المقطوعة التي نغنى بها أنطوبو معلماً عن نسبة العظيم

أنا أنطوبو وأنطوسو أنا صالروحيها بمن الحب غنى
هنا في الشرق أوغنى لنا نحن في الغرب سجدت بعدنا ^(١٤)

شوقي وإسبانيا

ومع تزايد اهتمام شوقي بالأندلس وتراثها الثقافي وتأثيره به كما رأينا ، نلاحظ أيضا متابعته لأحوال إسبانيا السياسية في أيامه . نرى مظهراً لذلك في سلسلة من المقالات النظرية نشرها شوقي في «المزيد» تحت عنوان «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» ما بين ٢٧ أغسطس و٩ نوفمبر سنة ١٨٩٩ بإمضاء مستعار : «سالمح» . وفيها يتحدث الشاعر عن رحلة قام بها محرراً من استامبول ، وهو يجرى مقالاته حواراً مسجوعاً على طريقة المقامات . بينه وبين «شيخ» «نحمد دمرأ للبحر المتوسط» .

من المقالة الحامسة المنشورة في يومي ٩ و١٠ سبتمبر . يحرص «الشيخ» على التأخر أن يحمله إلى حيث شاء من الجهات على ظهر «السينة» «بالهرون» :

«قال [الشيخ] الآن بفرح ابن مصر ، وما عليه من إصر قلت : إن لي نفساً مولعة بالحديد ، متطلعة إلى المزيد ، من كل شيء مفيد . وليست إسبانيا بالقاصية ، فلو أنشأ الشيخ بالحارية ، لجمعت ساحلها رأسية ، لعل أرى كيف نفضتها الحرب من الأسس . وأنظر كيف خلعت إسبانيا بالأندلس» .

قال : «ما أعجبت المصري إلى تناول ما لا يعنيه ، وما أسره إلى الدخول فيما لا يحبه» يستهوى بالكبرة ، ويهتز من الصغيرة ، ويترقب القبة ، ويبتلع الحبة ، ويقدم الملمح على الأهم ، ويشغل عن الأخص بالأعم ، ولا ينظر إلى الحريق في داره ، وينظر إلى شعاع الشمس المنعكس على الزجاج في بيت جاره ، ولا يهتم اللب كيف زالت ، ولا الحال كيف حالت ، ولا المصائب كيف أهالت ، ولا الخطوب كيف جلت وهانت ، ويلفته ويهره ، وينيره ويغره . يمر في روتر ، عن الرئيس كروجر ، أو يأخذ عن القضية في فرنسا ، أو روسيا في الصب ، أو أمريكا في فيليبس ! لما لك وإسبانيا تنظر لحالها . وتهم بمآلها ، ولست من رجائها ، ولا لك عيش في ظلالها ؟

فقلت في نفسي : اللهم صبراً جميلاً ، وحلاً عريضاً طويلاً ، فلت دامت الحال . على هذا المنوال . فيرى وبين الشيخ أعده ورد . وخلاف محمد . وشعب منند :

بصور هذا الحديث طرفاً من اهتمام شوقي بأوضاع السياسة الدولية . ويظهر أن وكالات الأنباء والصحف . كانت تتحدث في هذه الأيام عن الأزمة التي كانت قد عصفت في السنة السابقة . والتي أدت إلى اشتعال نار الحرب بين إسبانيا والولايات المتحدة . وكان مسرحها جسر البحر الكاريبي من ناحية ، والهبط الهادي من ناحية أخرى . ذلك أن الإمبراطورية الإسبانية التي كانت الشمس لا تخب عنها ، دخلت في دور التصفية منذ أوائل القرن التاسع عشر ، حينما تمكنت المستعمرات الإسبانية في أمريكا من الظفر باستقلالها بعد حرب مريرة مع إسبانيا . غير أنه بقيت في يد الإنسان من هذه الرفعة الخائفة من المستعمرات بقايا صعبة . تمثل في جسر بحر الأنيل وأنها جسرنا كوبا وبورتوريكو . وفي الهبط الهادي جسر الفيلبين وجزيرة جوام . وكانت في هذه البلاد حركات سياسية تسمى إلى نيل الاستقلال والتحرر من السيطرة الاستعمارية الإسبانية ، بتشجيع من الولايات المتحدة ، لا برغبة منها في تشجيع شعوب هذه البلاد ، بل لأنه كانت لها مصالح خفية التوسع السياسي والاقتصادي للولايات المتحدة .

وحدث في فبراير سنة ١٨٩٨ أن وقع انفجار كبير في البارجة الأمريكية «المابني» الراسية في ميناء هافانا مما أدى إلى إغراقها ، وانحدرت الولايات المتحدة من هذا الحادث ذريعة لشن حرب انتقامية على إسبانيا ، فاشتبك الأسطول الأمريكي في ميناء الهبط الهادي مع الأسطول الإسباني في معركة بحرية هائلة في «كالفين» ثم هيا إغراق المراكب الإسبانية . وحاولت إسبانيا الكثر هزيمة فصدت الأوامر لأسطولها الرابع في سواحل كوبا بمساعدة الولايات المتحدة ولكن الأمريكيين استطاعوا إلحاق هزيمة أخرى ساحقة بإسبانيا ، إذ أعزقت مراكبها واحداً واحداً على أثر خروجها من ميناء سبتيجو . ولم تزل إسبانيا في الهامة بدأ بعد نخط ساستها من الاعتراف بفشلها والانصياع للأمر الواقع عرفت مع الولايات المتحدة بماهدة باريس التي اعترفت بها باستقلال كوبا ، وتنازلت للأمريكيين عن بورتوريكو والفيلبين وجزيرة جوام . وهكذا تمت تصفية البنية الباقية من إمبراطورية إسبانيا الشاسعة بعد أن طلت أكثر من ثلاثة قرون .

التنازع والاتفاق وراء الأحلام

أيما النافرون عودوا إلينا ولجوا السبات فانه الإسلام
عنهم ثم نطلبون للعقل والعدل على الأيام حرام
شر عيش الرجال ما كان حلالا قد نبع المسنية الأحلام
ويستقرماد أمدلسيا ثم يضحى وتاسد الأعوام^(١٠٠)

ما الذي يعيه شوقي هنا بالزمان الأندلسي؟

الإشارة عامضة بعير شك وهذا وصفها المذكور صالح الأشر
في دراسته لأندلسيات شرق^(١٠١). ولا يريل عموصها ما كتبه
شارح الديوان في الحاشية حينما قال عن هذا الزمان إنه زمان
الأندلس أيام عر العرب والإسلام فيها. هذا التفسير يريد به
شوقي عموصا على عموص وإعما الذي يعصده شوقي في ر. ب. هو
أن هؤلاء النافرين للتبردين إذا لجوا في خصوصتهم للحليفة منصورين
عطاليم أنهم يسعون وراء الخلد. فإسهم مبيدون عهد الأندلس حينما
أهل أهلها المسلمون على خلافاتهم ومارعاهم داخلين من ترص
أعدائهم بهم حتى أفاقوا أحيرا. وإذا بلادهم قد حرحت عن
أبدبهم. فاستول عليها الأعاجم. فالإشارة إذن ليست إلى «عر
العرب والإسلام في الأندلس» وإنما إلى ما ساد الأندلس من تنارع
ومرقة

ويعود شوقي لذكر «الحمر» في قصيدة يسميها اختبئه محمد
رشاد الملقب بمحمد الخامس بمناسبة عيد المولد النبوي سنة
(١٩٠٩). وهو يخاطب فيها هروك (الآستانة) ويدل بعصا
ويانو ويحمر بنسب التركي ولسانه العربي^(١٠٢)

إيه فردى الحسن بجوى هانم يسمر السبك عده وخاله
أخرجت للعرب القصاص بيانه لبنا يصير الشرق مثل كوله
لم نكفر الحمر من نظركه سلا ولا بهداد من استاله

فشوقي يدل على الآستانة ببيانه قائلا إنه لم تخرج مثله أي حاصرة
عربية قديمة مشهورة بعصا شعرائها. وهو يمثل لهذه الحمر
بعداد والحمر. ولا يقوم هنا على شوقي بأن القافية أخانه لحشر
«الحمر» هنا. فهي ليست حاصره بقرن ببعداد. وكان التناسب
يتضح بأن يذكر هنا حاصرة كبرى مثل دمشق أو البصرة. وهو
أراد إحدى مدن العرب الإسلامي لكأن قرطبة مثلا أولى بالذكر
ولكن السبب في خلط شوقي هنا هو قلة معرفته بتاريخ الأندلس
فكانه ظن أن الحمر إحدى مدن لأندلس بكبرى كما يسوع به أن
يدكرها في سبق مع ببعداد

وفي إشارة أخرى يضم اسم مدينة أندلسية في مدحه للحديد
عاس بمناسبة رماية له لظظا. وإصاحه لأحد المعاهد بها

أنظر إلى كل حال من معاهدا تنظر ظظله في عصرها اختان

ويعلق الدكتور صالح الأشر على هذه الإشارة بقوله إن طليطه
لم يكن لها في تاريخ الأندلس الثعاق دور عصم. إنما كان الأول
أن يذكر قرطبة^(١٠٣) وهي ملاحظة صائبة وإن كان لظظلة أيضا

ويبدو من حديث شوقي مع الشيخ عن إسبانيا، ومن طلبه
المرجع على صوابها، أنه كان يحس بالثمارة في الإسبان الذين
جرعهم الولايات المتحدة من الكأس التي سقوها بالأسس لمسلمي
الأندلس. فهو يريد أن يرى كيف «الفتت الحرب إسبانيا عن
الأسس، فلحقت إسبانيا بالأندلس» على أن الشيخ يرد عن هذه
الشماعة، ويشرح منه لخصوص في أمور السياسة الدولة. أخبار
الرئيس كروجر، أو آخر تطورات القضية في فرنسا، وهو يعنى بها
قضية درايفوس^(١٠٤) التي استأثرت باهتمام الرأي العام الفرنسي،
أو تدخل روسيا في الصين. وأمريكا في الفلبين.

ويستوقف نظرا في حديث الشيخ لشوقي قوله: «لما لك
ولإسبانيا لنظر لحالها، ونهم بحالها، ولست من رجالها، ولا لك
عيش في ظلها»^(١٠٥)

وقول الشيخ. بل أ سوف يأتي على شوقي زمن يحمله إلى
صواب إسبانيا ويتيح له فرصة النظر لحالها، والمعيش في ظلها،
ولكن ما كان يحظر على بال شاعرنا أن هذا الزمن سوف يحل بعد
خمس عشرة سنة!

إشارات إلى الأندلس في شعر شوقي قبل المنفى

وبعد في شعر شوقي قبل مفاه إشارات عابرة إلى الأندلس
ولكنها مع ذلك لا تعكس كبير معرفة بيده البلاد ولا أحوالها في ظل
للمسلمين، وإنما هي تنسى إلى ما هو معروف متناقل بين عامة
المثقفين

ولعل أولى هذه الإشارات قوله من قصيدته التي ألّفها في مؤتمر
استشرقيين الدولي المنعقد في جنيف في سبتمبر سنة ١٨٩٦^(١٠٦)
والتي أرخ فيها لكبار الحوادث في وادي النيل. وهو يتحدث هنا عن
امتداد حضارة الإسلام شرقا وغربا

ما أنالت على السواعد حتى ال كره طرا في لمرها والقضاء
لشهد الصير والبحار وبلدا د ومصر والعرب والحمر^(١٠٧)

صحن نراه يلمح «الحمر» بالقرب مشيرا إلى وصول دولة الإسلام
إلى أقصى ما يتصور من الحدود العربية. وذكر الحمر هنا غير
موفق. ويظهر أن القافية المصرية هي التي حكمت بوضع «الحمر»
هنا مع حشد مشاعر من الأعلام الحمرية مثل الصين والبحار
وببعداد ولعل شوقي كان يظن أن «الحمر» مدينة أندلسية
كبيرة يمكن أن تفرق سقود مع أن الحمر ليست إلا طعة وعصرا
الحمد بر الأحمر مفرأ لحكمهم في عراطة

وبعد إشارة أخرى إلى الأندلس في قصيدة مدح بها السلطان
عبد الحميد حينما حل ثريلا للآستانة. وصيغا على أمير المؤمنين.
وكان ذلك في سنة ١٩٠٩. والإشارة جاءت في سياق حديث عن
المتمردين على الخلافة العثمانية من الأتراك الطالبيين بالإصلاح. وهو
يتأشدهم الإخلاص إلى طاعة الخليفة باسم الإسلام ويحذوهم من مغبة

دور علمي ونفائس كثير . ولا سيما في ظل بي دي اللون من ملوك الطوائف ، وقد كان فيها مدرسة كثيرة للترجمة عن العربة إلى بلاتينية برحمت فيها أمهات الكتب العربية ولا سيما في العلوم من فلك ، وطب ورياضيات . وهذا ما قد يبرر الإشارة إليها في معرض الحديث عن انفتاح مدرسة أبو معهد علمي . هذا ولو أننا لا نعتمد أن شوقي كان على معرفة منه بذلك حينما نظم هذا السب وإما ذكر طليعته كما ذكر الخمراء من قبل ، «لعل صدياً من نداعي لحروف والأصوات هو الذي حمله على ذكرها . فطليعة مثل طليع سم له جرس عرب ماسياله على طامير

والإشارة العامة إلى الأندلس ، جدها في قصيدته تناسبة علة السند على دله . ومع ذلك من سقوط مقديس . «إسراعه من حشد خلافه بديان . وكان ذلك في سنة ١٩١٢ . وقد اجاز شوقي لقصيدته عنواناً معبراً هو «الأندلس الجديدة»^{٢٢} . وهذا يعيد إلى ذلك قصداً إذ إنه بعد مقارنة بين سقوط مقديس وسقوط الأندلس ، ويؤيى بهذا المعنى اسداء من مطلع القصيدة

يا أحب أندلس عليك سلام هوب اختلافك عنك والإسلام

والقصيدة من أروع قصائد شوقي ، وهي حديرة نال غنى مكانها بين روائع القصائد التي قبلت في ثناء المالك والمدح المراتل ، وما في من حديث عن المطالع التي تركها المفاخر في المدح المذكور . ما وود في قصيدة إلى البناء صالح من شريف الرندي في رثاء ملهى الأندلس التي استولى عليها الصاري

لكل شئ إذا ما تم ففصل فلا تهمر مطير العيني إنسان^{٢٣}

وهو في آخر القصيدة يحاول أن يستهضهم الأثران يدعوهم إلى الصبر على المحنة . وإلى عدم الركود إلى اليأس فيستحضر مشهداً أندلسياً آخر هو موقف طارق بن زياد وهو يخاطب رجاله في سهل ملحمة الخنك «العدو أمامكم والبحر ورائكم ليس لكم والله إلا الصدق والصبر» ، يعرف شوقي كيف يتناول كهات طارق ، ثم يصوغ منها حكمة رائحة في استهضام الخنك

وقف عزمك بكم كموقف طارق اليأس خلف والرجاء أمام الصبر والإقدام فيه إذا فما فتلت فيها الإحجام

بعد كان شوقي موقفاً هنا حينما استوحى من تاريخ الأندلس مشهدين متضادين الأول مشهد المحنة الحزن ليصور به واقع أذنه التي هوى عنها الإسلام كما هوى من قبل عن أحبا الأندلس ولثاني مشهد طارق في الفتح الملى بالرجاء والتعاؤل . على أن توهيق شوقي في هاتين الصورتين لا يعود إلى مريد معرفة تاريخ الأندلس ، بل الحديث هنا لا عن جرثبات صغيرة كما رأينا في إشارات شوقي السابقة . وإنما عن قصايا كبرى شاملة ليس هناك من للتفصيل العرب من لا يعرفها

وبرى اختيراً بشء في شعر شوقي إلى شخصية أندلسية لها شعنة

كثيره حتى أصبحت تعد أسطورة من أساطير البطولة في ميدان الكشف العلمي ، ونحن نرى عباس بن فرناس الذي كان أول من حاول الطيران حتى القصيدة التي حيا بها شوقي الصيادين لهريسين القادمين من باريس إلى مصر في سنة ١٩١٤^{٢٤} يتحدث عن محاولة الطيران السابقة فنقول

طلبه قد راسها أسودا وانعاضا من راي الدهر غلاما سمعت «إيكاروس» في تجربته و «ابن فرناس» لما استطاع فلما في سبيل المحل نودي بغير شهداء العلم اعلاهم مقاماً

والأمر هنا إلى أقدم محاولتين للطيران يعرفها التاريخ القديم . «الأسطورة الأولى أسطورية ووردت في الميثولوجيا الإغريقية وبطلها إيكاروس Icarus الذي ترغم الخرافة أنه استطاع الطيران ونحس أنه الشمس عصب طده اشتدلة فاحرقه . وأما الثانية فحبة حقيقي . اصطلاح بها العالم الأندلسي عباس بن فرناس التاكوي إذ تسا ندمه ريثما . وقد له حياحين ، وطا ، في الجوى مساهمة بعيدة . ولكنه لم يحس الاحتيال في وقوعه . فنادى في مؤخره^{٢٥} وقد حدث عن هذه المحاولة بعض معاصريه من الشعراء الأندلسيين في غرضه . مثل ما يؤوله مؤمن بن سعيد

ينظم على الغناء في طيرانها إذا ما كسا جناحه وبش فسمع

وسيدو بإشارة شوقي هنا دقيقة محددة . يؤول أن البيت الأخير يوحى بأن عباس بن فرناس قد عهد حياته في محاولته الطيران ، وهذا غير صحيح ، إذ إنه نادى في أثناء وقفه على الأرض ولكنه لم يصب بكبرسه . ويظهر أن شوقي قرأ الخبر في مع القريب منمري . وهذا يدل على أن تضييه من الثقافة حول الأندلس قد ازداد في هذه السنوات . وفي أن ذلك لا يستمد بالضرورة من إشارته إلى عباس بن فرناس ، فحبر هذا الرائد الأندلسي للطيران كان شاعراً لا يملك بعيد حتى على أوساط المثقفين

معارضات شوقي للشعر الأندلسي قبل النفي

ليس من العريب أن يبدأ الشاعر حياته الأدبية بتقليد شاعر سابق يعجب به ، ويتخذ منه مثله الأعلى ، وليس مستبعد أن يحاول الشاعر التقليد قياس قدرته بقدرته أستاذة . فينجاور المهاكاه والتقليد إلى المعارضة . وقد كان من الطبيعي أن يعمل رواد عصر لإحياء على معارضة الشعراء الأقدمين الذين يدعوهم كادج للإجادة . وهذا هو ما رأيناه لدى البارودي في صباه وشبابه المبكر . إذ كان معرباً معارضة كبار الشعراء القدماء . ولكن الظلم هو أن يتحاوّر الشاعر مرحلة المهاكاه والمعارضة حينما يتصيح ويستوى شعره على سبقة . ولم يكن شوقي بدء في ذلك ، فقد تنقيد بعض بشرة اناس كان يراهم يقرب إلى قلبه ودوقه . فعارض قصائدهم أو ناثرها ناثراً واصحاً ، وإن كان ذلكا مدلاً بشعره معتونا به ، يرى أنه لا يعار عبر حايته من الشعراء ، بل يصيح في كثير . «الأحياء تنموه عليهم

على أن الغريب والخدير بالتسجيل حقا هو أن ظاهرة المعارضة عند شوقي ، تبدو أوضح وأجل وأكثر استتاراً بملكته الشعرية في سوانت تصبجه وإكتناك شاعريته ، وهنا توى القرق بينه وبين البارودي الذي بدأ معارضا للشعراء القدماء . ثم مضى بعد ذلك بشق طريقا لنفسه . مطمئنا إلى ما أحسن خصمه ومثله من الشعر القديم . أما شوقي . فالغريب هو أنه كلما تقدمت به السن والتجربة . وارتفعت مكانته الشعرية ازداد غلما بالمعارضة معولما في نفسه التفوق على من يعارضهم من الشعراء السابقين

وقد كان ذلك أمر موسما حقا لأن المعارضة في النهاية منها يس فيها الشاعر من الخهد والتجويد لا تعدو أن يكون صبرا من صرور الماكاة والتعبد . فالشاعر الأول هو الذي يختار الإطال الشعرى الملائم لتجربته النصية . وهو الذي يحدد الإيقاع المتمثل في البحر الشعرى . فهو أشبه ما يكون بالمخارب الذي يوقع خصمه الصرية الأولى . محددا محص اختياره مكان المعركة ورمائها وسلاحها . أما الشاعر المتعارض فإنه هو الذي يسعى لتفديد نفسه بقيود صمعه له الآخرون . ويلزم نفسه بالدوران في ظلك حده له الشاعر السابق . وما أحدره حينذاك أن يعجز جتاجاه عن التحليق بل حيث كان طموحه وقدرته كميلين بأن يؤديا به

وبين من شأننا هنا أن نتحدث عن المعارضة في شعر شوقي بشكل عام . وإنما يهنا منها معارضاته للشعراء الأندلسيين وقد كان طلاع شوقي على لأدب الأندلسى في شبابه وحقق معاه صبلا محدودا . وكان له حذره في ذلك . إذ لم يكن الزايت الأندلسى قد نشره إلا أقل القليل . فهو حينما نشر ديوانه الأول في سنة ١٨٩٩ لم يكن يعرف من الشعراء الأندلسيين إلا ابن عفاة . ولكن دائرة اطلاعه بعد ذلك قد اتسعت . عرف بعض الشعراء الآخرين . وربما كان من أول من عرفهم من هؤلاء الشعراء ابن زيدون . ولابد أن الذى وجهه إلى هذا الشاعر هو ما درج المؤلفون القدماء على ذكره من وصفه بأنه « بخترى الأندلس »^(٢٢٢) وكان شوقي معجبا بالبحترى منذ شبابه المبكر . فهو يقول في مدحة له من أول مدائحه للخديو توفيق متحدثا عن الخلافة^(٢٢٣)

إن الذى لد ودعا وأعادها في برديك أعاد في البحترى

فهو يرى في الخديو توفيق جعلا المتوكل . ويرى في نفسه شاعر المتوكل الأكبر لديه أنها عباد البحترى .

وكان ناشرو شعر شوقي وأصدقاؤه يميون على تأكيد هذه الفكرة لديه . فهم كثيرا ما كانوا يقرءون بينه وبين البحترى في تقديم قصائده . فالحواث المصرية مثلا (وصاحيا هو خليل مطران) تنشر ه في ٧ فبراير ١٩٠٦ قصيدة في تبتة الخديو عباس بالعيد وتذكر في تقديمها أنها « محترية للمبى أحمدية المسمى ... لشاعر مقامه السامى » . وهنا هو مطلع القصيدة^(٢٢٤) :

المبد هلال في لوتك وكبرا وسى إليك يرف تبتة الخوى

وكذلك صلت الأهرام حينما نشرت قصيدته

رماكم بالطلاقة لي كليل وقرىكم الزمان وما يسيل

فقد قدمها معارة تقول فيها إنها « من نظم شاعر طاق في بلاعته بديع الزمان » وأزرى شعره بقصائد البحترى^(٢٢٥)

ويظهر أن شوقي عرف ابن زيدون عن طريق المقرئ في « نفع الطب » . وابن خفاان في « قلالة العليان » . وهما كتابان نشر وكانا بين أيدي الناس منذ العقد السابع من القرن التاسع عشر كما سن أن أوضحنا . أما ديوان الشاعر الأندلسى الكبير فإنه لم ينشر لأول مرة إلا قل وفاة أمير الشعراء بقيل بعناية الأستاذ كامل كيلانى . وقد قرط شوقي هذه الشرة قصيدته تبها كامل كيلانى في تقديم الديوان^(٢٢٦)

وقد كان من اعظم ما استثار إعجاب شوقي باسم زيدون منذ القطعة الصغيرة التى قالها الشاعر الأندلسى يصف ليلة فضاءها مع حبيبه ولادة ست المسكى والعسل عبا حبيبا أقبل الصباح^(٢٢٧)

ودع الصبر^(٢٢٨) عجب ودعك ضائع من عهد ما استودعك
بخرق السن على من لم يكن زاد في تلك الخطى إذ شيعك
بما نسا البحر مناه ومانا حفظ الله ومانا اصبعك
إن يعلل بعذك ليل ظلمك بت أشكر لصر الليل معك^(٢٢٩)

وكانت هذه أول شعر لابن زيدون يعارضه شوقي بقصيدة طوية تبلغ مائتا وعشرين بيتا . وقد نشرت هذه القصيدة في مجلة « عميس » (أبريل سنة ١٩١٢) تحت عنوان « نجمة شوقى بك لبيلة الشرق ليل [لزمى] في احتفال جمعية اهلال الاحمر بالإسكندرية »^(٢٣٠)

ووضح أن شوقي نظم هذه القصيدة لكي يعبها هذه المطربة التى كانت تلف آيداك بطائر الحنة

ويظهر أن شوقي حينما أعاد الطر في شعره لم يرفه كثير من أبيات هذه القصيدة فقرر إسقاط أكثرها ولم يمتق منها إلا تسعة أبيات هى التى نشرها في ديوانه بعد أن أحرى عليها قلبه مصححا بعض ألفاظها^(٢٣١) . وهذه القطعة كما أثبتنا في « الشوقيات »

ودت الروح على النفس معك أحسن الأسماء يوم فرجعتك
صر من يمعك ما روى أنرى يا حطر يمدى روعك
كم شكوت الليل بالليل إلى مطلع الصجر عسى أن يطلعك
وبحت القوق في روح هبا فلكا الحرفة كما استودعك
يا معجى وعلاى في الموى يعطول في الموى ما جمعك
قت روى ظم الرانى الذى رعم القلب ملا أو فبعك
مولى عندك لا أصله أنه لو علم عندى موفدك
فرجعتوا أنك شاة مومج ليست في فرق النفس ما أوجعك
نعت الأسمى إلا معلقة لمكب الدمع وترعى مبعكك^(٢٣٢)

أما الأبيات الاثنا عشر التي جدها شوقي . فلا يود الإطالة بإيرادها . ولكننا نلاحظ أنه أحس حين جدها . فيها كثير من الزخاكة واضطراب المنهج وتضخم الأفكار وانتدال التعبير . ويكفي أن سوق بعضها فيما يلي

إن يكن إريك لم يهلك نسي هو مولاك إليه استغفك
فت بسالجر وما جرجي وحملت النظر بما جرجك
لم لسل مالبله ما ويله وسالت الريح ماذا ضغضك
مبدعا في الكيد والدل معا لت تنكوك إلى من أبعدك
عن بسان وسم في الطوى بك أعزاني الذي في أولك
نحر لي الحب الحبا واحيا قد مغابها الذي في ضغضك
لو نرى كيف تسبب أدمعي لارأت أمك يوما أفصحك

ويكفي تأمل هذه الأبيات لكي نرى مدى رداءتها . فاليات الأولى ممكنك الشطرين مهمل النسخ . والبيت الثاني متعلق المعنى واضح التكلف . والثالث مبتدل التعبير، والسؤال عن « الليل » والويل « فيه سوقية تعد الشعر العالي . وسؤال الريح عما صمغ الحبيب لا معنى له . والتكلف الشديد واضح في البيت الرابع . فقرله عن الحبيب إنه « مبدع » في الكيد والدل لا معنى له إلا كونه سيأتي بالفعل « أبعدك » لكي يتم البيت بمقابلة عجيبة ومثل ذلك أيضا في البيتين التاليين اللذين شبه نفسه والحبيب بمها يفتنون الزمان والسم والحمر والماء . ونلاحظ هنا اعتصاف الألفاظ في « الحما » « الحما » و « الحما » ومعاها للطر . ولا وجه للتركز للطر هنا . ولانهم من هو الذي سقى الشاعر هذه الحلي وشعشع الشعر بالحبيب ! كل هذا التواء ومعاظلة بين الألفاظ لا تفصي إلى شئ والشرط الثاني من البيت الأخير وهو الذي يدور فيه الله ألا ترى أم الحبيب أدمعه في غاية من السوقية العامة التي كان ينبغي ألا يبرط فيها أمير الشعراء .

أما استيفاء شوقي من هذه القصيدة فهو حقا خير ما فيها ولو أن نظم شوقي فيه لا يبرأ من التكلف والصف والخشو . وواضح أن شوقي يخاطب محبوبه بغير ما خاطب به ابن زيدون صاحبه فاشاعر الأندلسي يتحدث عن فراقه الحبيبة بعد ليلة وصال ويقارن بين حال الفراق ومراق . ويدم على أنه لم يسترد من اجتماعه بالحبيبة ونو لحظات . أما شوقي فهو يوجه الخطاب إلى حبيبة مريضة ويشكو من قهوطها لكلام العدل والوشاة . ولكن للمعاني هنا أيضا لا تزال ممكنة . ومبها مطويل ومط وحشو ألفاظ لا تدعو إليها الحاجة مثل قوله « ليت لي فوق الضي ما فوجعك » في الواضح أن الشاعر أقحم قوله « فوق الضي » لكي يكمل الشطر بغير حاجة ظاهرة . وننتهي حد المقارنة بين القطعتين إلى أن شوقي لم يخالفه التوجيه في معارضته لابن زيدون . إذ إن أبيات الأندلسي بتناسكها وإحكامها وعنائيتها انساباً أثبت قطعة رائعة لا مجال للمقارنة بينها وبين قصيدة شوقي نأياها التسعة حتى بعد حذف ما حذره من حصولها

وقد كان جديراً بشوقي . وهو الذي عرف كيف يهدف من شعره عند نشر ديوانه ما وآه دون المستوى المطلوب . أن يتأمل ما اختاره وبعد النظر علقارنا بينه وبين الأصل الذي يعارضه في حياد وإتصاف . فلو أنه فعل لما تردد في حذف ما اختار أيضا . بل لأعرض جملة عن هذا العمل العقيم الذي يقيد فيه طاقته الشعرية بقيود قسرية . ونعني به أمثال هذه المعارضة

غير أن الذي حدث هو العكس تماما . إذ ظل شوقي صادرا في معارضاته . بل إنه كلما تقدمت به السس والتجربة ازداد إمعانا في المعارضة حتى إنها تحولت في شعره في المسوات الأخيرة إلى « حنة مرصبة » . وأصبحت جنابة حقيقية على شعره . وقد استشرى داء المعارضة هذا في شعر شوقي في مناه الأندلسي حتى شمل كل إنتاجه هناك . فلم يسلم منه إلا ما لا يكاد يذكر .

شوقي في إسبانيا

الرحلة إلى إسبانيا

في الثامن عشر من شهر سبتمبر سنة ١٩١٤ تعين بريطانيا عرض نظام الحماية على مصر بعد مشوب الحرب العالمية الأولى في أغسطس من هذه السنة وفي اليوم التالي تولى بريطانيا حرب الخديو عباس حلمي ، وكان الخديو آنذاك في رغبة للأستانة ، ومن المعروف أن تركيا انضمت عند بداية الحرب إلى ألمانيا ، وأن هوى عباس حلمي كان مع الأتراك والألمان . فاسر لإجبار فرصة عيابه ، وعزلوه عن الحكم ، واستبدلوا به حسين كامل الذي هبوه سلطانا على مصر ، إذ كان إنجليزى الميرل

وقد فاجأت الحرب شوقي وهو في الأستانة مع أسرته في رقة الخديو عباس ، فنصحته عباس حلمي نفسه بأن يعود إلى مصر خوفا من أن تنقطع المواصلات وتسد عليه طريق العودة بسبب الحرب ، فعاد شوقي وهو يعرف أن مركزه مهدد لما هو معروف من ولائه وإخلاصه للخديو المعزول .

وتحقق عطاوف الشاعر ، إذ لا تلبث السلطات العسكرية في مصر أن تقرر في أوائل سنة ١٩١٥ نفيه عن البلاد وتذع له اختيار مناه في بلد مجاهد

ووقع اختيار شوقي على إسبانيا ، وكان اختياراً أشبه ما يكون بالقدر المحتوم الذي لا حيلة في رده ، إذ لم يبق على اختيار في الحرب . فصلا عن إسبانيا . إلا سويسرا وبعض البلاد الإسكندنافية في أقصى الشمال الأوروبي ، ولم تكن الرحلة إلى هذه البلاد الأخيرة ميسورة ولا آمنة ، وهكذا اضطر شوقي اضطراراً إلى « اختيار » إسبانيا ، لاسيما وأن الرحلة البحرية المباشرة كانت ممكنة إلى موانئها . وقد يكون الشاعر آثرها لما كان يعرفه من ماضيها العربي الإسلامي ، وإن لم يبد منه قبل ذلك اهتمام بها ولا رغبة في التعرّيج عليها . وهو الذي وصل إلى مشارفها حينما قضى شهرين على الحدود بين فرنسا وبينها في سنوات دراسته في فرنسا ، ثم قضى شهراً وبعض

شهر صاف : بحر تروبره من السواحل الإسبانية

«... عجب حكم القديس هيل يذكّر شوق آلان ذلك الحواري الذي دأب فيه «السج» (وهو دمر للبحر المتوسط) منذ خمس عشرة سنة. حينما سأله الشاعر أن يحمله إلى إسبانيا، فقرعه الشبح على اهتمامه هذه البلاد واشتغاله بحالها. «ولم يكن من رجالها ولا له عيش في ظلها»^{١٧٢} هاهي دى الساعة قد حانت لكي يحمله الملك... «سبب» «مكها لاطلاق» وسعده له «عيش في ظلها» يتد إلى مع سواب^{١٧٣}

«بعد شوق المدهود مع أسيرة إلى مياه السويس حيث يستغل بحره «دمدم» من الشمس متوجهة إلى برشلونة و«برك مصر حرما» مضطرب في نفسه مشاعر المصعب المكبوت. فهو يهوى إلى مياه كما «عفى» «برودي» من قبل. ويبدد من السلطة الاستعمارية التي «عشت تتحكم في مصر مصر منذ أكثر من ثلاثين سنة. غير أن الشاعر رأى في هذا الميأه ما يمكن أن يصيبه. فقد كان يعرف أن السلطات البريطانية تنظر إليه في ربة وتوحش وأنها تترصد به الدوائر منذ عزل الخديو السابق وعرض النهاية. وما أكثر ما تعرضت «كرمة اس هامي» للتعيش خلال الشهور الماضية. كما أن شوق يرى أن كثيرا من أولئك الذين كانوا يترددون إليه ويترددون على دياره قد انقصوا عنه ونكروا له منذ أصبح «مشبوها» في نظر السلطة وقد آله ذلك وأوحى في نفسه جرحا لم يتدمل أبدا طوال سنوات النفي، حتى إنه بعد عودته إلى مصر ظل يذكّر أولئك «الحواريين» الذين كثرهم وجوههم في محنته. كما تكشف البغى بقايا

شكرت الفلك يوم حوت وحل فيها المحار في شكر المحرمات فأنت أرحم من كل أنف كأنك ألفت في الفرح انتصاها ومنظر كل حيوان يراى بوجه كالبحر دمي الطايا^{١٧٤}

وهو يذكر في مناه الحاسدين والشامتين، يطلعها رفة بقول فيها : قالت لفتت فقلت ذلك منزل وزفقه كبل يحميه وورفته قالت لقد شئت الحود فقلت لو دام الزمان لغابت خلفه^{١٧٥}

وكان يرافق شوق في المرحلة زوجه وولدها على وحشي وابته أمينة وحبيته بها والمربة التركية وحامدان والطامي^{١٧٦}

ونعبر السمية قناة السويس متوجهة إلى مرسيليا ومنها تواصل الرحلة حتى نبلغ مياه برشلونة بعد أن تعرضت لعاصفة هائلة قيل وصبرها إلى مرسيليا، وقد كان هذا اليوم واحداً من أشق يومين في حياة شوق على ما يستدل من مذكرته الخاص أحمد عبد الوهاب أبو العر^{١٧٧}

في برشلونة

ويترك شوق ومعه أسرته وبطائنه الكبيرة في أحد فنادق المدينة فيقيم عدة أسابيع، ثم ينتقل إلى منزل مستأجره في صاحبة من

صواحي المدينة وهي فالنبريرا Vallvulera ، وهي صاحبة ربيعة جميلة تقع في الطرف الشمالي الغربي من المدينة على سفح جبل اليندو Dabdabo الذي يرتفع إلى أكثر من خمسمائة متر عن سطح البحر^{١٧٨}

ويذكر الدكتور صالح الأشتر أن شوق احتار برشلونة لقيم بها لأنها الميناء الوحيد القريب المجاذ على البحر المتوسط مما يتيح له سرعة العوده إلى مصر حينما تسمح السلطات له بذلك. وذلك لأنه لم يكن يظن أن معامه سوف يطول في مناه، بل كان يتوهم أن الحرب لن تطول أكثر من ستة أشهر وأن الخوفا التركيب لن يتأخر في حربه مصر من سطوة «السياحين الإقليم»^{١٧٩} ومن بين شاعر أن يعرف ما جيؤه له العذر. وهو أن إقامته في هذه المدينة سوف تمتد أربع سنوات كاملة^{١٨٠}

وبعد. فكيف كان معام شوق في برشلونة. ومع كان يقضي وقته طوال هذه السج^{١٨١}

لو أننا استقرنا ما أنتجته شوق من شعر ونثر خلال مدة معامه لما أفادنا ذلك الكثير، فهو لا يكاد يتحدث عن المدينة ولا عن تجاربه في إسبانيا ولا عن حياة الناس فيها، اللهم إلا إشارات عابرة مقتضبة لا تكاد تغني شيئا، ولولا أن ابنه حينما أفادنا بمحصول طبيب من أخبار أبيه وتفاصيل حياته هناك لكاث فترة المي في أكثر فترات حياة أمير الشعراء عموصا وحدا. ولن يطيل بالحديث عن هذه الأخبار عن كتاب حسن شوق عن أبيه ما يكفي حصول القارىء. وقد استقصى الدكتور صالح الأشتر خلاصة هذه الأخبار بما يعنى من تكرارها^{١٨٢}

غير أننا لا نملك إلا أن نسأل : ما الذى أهوى شوق بأن يظل طوال هذه المدة في برشلونة بغير أن يتنقل عنها ويحول في أنحاء إسبانيا؟ وإسبانيا كانت دائما بلداً يعزى بالسياحة والتجوال، من طيحتها ومدنها وريعتها من التنوع والحال ما يجعل من «العرب في مأكبا متعة نادرة» ولقد أشرنا من قبل إلى أن الشعراء والأدباء الفرنسيين الرومانسيين الذين قرأ لهم شوق وهوى شابه المبكر كانوا يرون في إسبانيا عللا غريبا غلبا بالألوان التي يمتزج فيها الشرق بالغرب، فكانوا يقبلون على الرحلة إليها والسياسة فيها، وأمدتهم هذه السباحات بحيلة خصبة من التجارب أثرت إنتاجهم الأدبي من شعر وقصص ومسرح. فلماذا قنع شوق في برشلونة لا يتركها ساكنا إلا في الأسابيع الأخيرة من مقامه في إسبانيا؟ وأغرب ما في الأمر هو أن السائح الأجبي القادم من أى بلد أوروبى أو أمريكى لا تتاح له فرصة زيارة إسبانيا حتى يكون أول ما يشرع فيه هو المصق قنما إلى الجنوب... إلى المقاطعات اللانالى إلى مارال الإيبى يطلقون عليها اسم «الأندلس» Andalusia... «أندلس» و«أندلس» عن العرب، وهى : قرطبة، وإشبيلية، وغرناطة، وجيان، ومالقة،

وقادس وذلك حتى بطالوا فيها مخلفات الحصار العربية والإسلامية . ومارالب هذه المناطق حتى اليوم أكثر ما يجذب السائح وشده شداً إلى إسبانيا . أليس غرضاً ألا هكر شوق في ريادة الحبوب ، إلا بعد أن أعلنت نهاية الحرب وسمح له بالعودة إلى مصر ، وهو العربي المسلم الذي كان أولى الناس بتأمل الآثار العربية الإسلامية في الأندلس ؟ ثم إن شوق ليس سائداً عادياً ، بل هو شعر مرهف الحس ، وهو بعد ذلك عميق الإحساس بالماضي ، حتى إن شعره كان دائماً مد شانه المبكر معرضاً لأحداث التاريخ ، بل لعله كان أكثر شعراء عصر الإحياء قدرة على استخلاص المعبر والعظات من هذه الأحداث !

مد يحظر على المال في تبرير عروف شوق عن الرحلة المبكرة إلى لأندلس ما يذكره الدكتور صالح الأثر من أن « حوف الشاهر من انقطاع المال عنه وعن أسرته [كان] لا يزياله أبداً »^(١٧٥) . وهو سبب وجيه بغير شك ، ولكنه ليس كافياً ، فإذا كان صحيحاً أن المال قد انقطع عنه مرة طوال ستة أشهر ، فإنه كان قبل هذا الانقطاع ويعد في صحة من المال ، وقد كانت نفقات الحياة في برشلونة دائماً أكثر منها في المدن الأندلسية التي عرفت دائماً بأن الحياة فيها أرخص وأصح مؤونة من غيرها من مناطق إسبانيا ، ولا سيما في تلك السوات التي قصاها شوق هناك ، إذ لم تكن قد جرت بها جفاف السباح بعد كما هو الأمر في السوات الأخرى

غريب حقا هذا العروف من جانب شوق عن التجول في إسبانيا وعن اسفر إلى لأندلس . ولما نجد في تعليقه إلا أمراً واحداً ، هو ذلك الاكتئاب الشديد الذي كان ملازماً له في فترة من فترات حياته ، إذ يبدو أنه كان واقعاً تحت سيطرة حزن محض جعله لا يبتسح بظم الحياة ولا يتمتع في هذا الجو الجديد . لقد كان شوق في مصر يحس بمكانته وسلطانه .. كان هو المتربع على عرش الشعر حتى قبل أن يبيع أمراً للشعراء ، وكان القراء في مصر والعالم العربي كله ينتظرون ما يعود به براعه في شوق ولحمة ، وكان رجل محتسح يأنس إلى الناس ويأنس إليه الناس^(١٧٦) ، ثم إذا به يرى نفسه فجأة في ذلك الركن القصي مفرداً لا يؤنس وحدته إلا أفراد أسرته ، غريباً بصطرب في أرجاء المدينة الماثلة فلا يحفل به أحد أبداً جاء أو ذهب . كان شوق أشبه بـ « ذلك الملتزم الكار أو أبطال الرياضة الذين تضطربهم بعض الظروف من كبر في السن ، أو حجز عن العمل إلى الاعتزال ، فإذا هم وهم الذين يؤودوا من قبل على تسلط الأضواء وتصعيق الجماهير ، وقد انقطع كل ذلك عنهم فجأة ، فأصبحوا لا يكاد أحد يعيرهم التماثي وما أكثر ما يصاب أمثال هؤلاء بأزمات نفسية حادة تجعلهم يفقدون الرغبة في الحياة . ولست أظن شوق إلا وقد أصابه شيء من ذلك جعله يعزى على نفسه ، فلا يتخاطب أحداً ولا يخاطبه أحد . والذي يتأمل شعره في قصائده الأندلسية يحس بمحو الاكتئاب سيطراً عليه سيطرة كاملة ، فهو مثل « نالغ الطلح » الذي خاطبه في « أندلسية » .. طائر مقصوص الخناج . صحيح أنه كان في إسبانيا ظليلاً لم يبعه أحد من الذهب إلى حيث شاء ، إلا أنه كان من وحدته وأحزانه في قصص محكم الإغلاق !

حياة شوق في برشلونة

برشلونة مدينة ماثلة بالنشاط والحركة ... ليست هي العاصمة ولكنها أكبر من مدريد وأزخر بالحياة منها ، فهي أعظم مراكز إسبانيا التجارية والصناعية ، والناس فيها لا يكفون عن الحركة والعمل . ولهذا فإن مستوى المعيشة فيها كان دائماً ومارل أعلى منه في سائر مدن إسبانيا . وأهلها من الفطال قوم جادون يحبون العمل ، ويحبون المتعة أيضاً حباً يفرعون من أعمالهم ويخلون إلى أنفسهم ، هي أشبه مدن إسبانيا بمدن أوروبا الكبيرة . ولا سيما مدن فرنسا القريبة منها . بل إن لحسهم العطلاية - وهم يعترون بها فيصحبونها لمة لا هجة - عدد و مركز وسط بين لإسبانية (القشالة) والفرنسية^(١٧٧) . وهم - تعربهم الحصارى - يعدون أنفسهم مطلوبين لأن برشلونة - حل للكان الذي هي حديره به فتصح عاصمة إسبانيا . وهذا فقد كانت لديهم دائماً نزعات انفصالية كانت تتجدد بين وقت وآخر ، وما زالت حية حتى اليوم . قل أن يحل شوق نزيلاً لبرشلونة بسوات قلنة كانت المدينة تحفل بالحركات اليسارية المتطرفة التي كان قومها من الطبقة العاملة ، وقد وصل الأمر إلى حد إعلان ثورة عارمة قدها من أطلقت عليهم الحكومة المركزية في مدريد اسم « القوسويين » . وقد بلغ التمرد مداه في سنة ١٩٠٩ حينما اشبك الثائرون مع قوات الأمن في معركة دامية خلال ما يسمى بـ « الأسبوع العاصع » *Setmana Truquera* . ولم تستطع حكومة الرئيس ماورا *Maura* أن تمنع المتمردين إلا بعد جهود مصيبة . كان ذلك قبل حلول شوق بالمدينة بست سوات . وهذه الأحوال في السوات التالية ، ولكنه كان كهدهو الجمر تحت الرماد .

ومع ذلك فأهل برشلونة يحبون حياتهم بالطول والعرض ، وهم يحبون للمتعة بكل جوارحهم . وقد سجل ابن الشاعر حسين شوق ذلك تسجيلاً صادقا حينما قال « إن أهلها [أهل برشلونة] من أكثر الناس حياء للسرور والسرور ، وإن ملاهيها كانت تظل مفتحة الأبواب حتى صباح الديك »^(١٧٨)

نعم ، ولكن شوق واحد في هذه الملاهي وما تقدمه من منع . فهو شيخ فزرب من الخسبي . وهو فضلا عن ذلك أب وحد . وفي لأهله ، حريص على الروابط التي تجمعهم بأسرته . وهو لا يجد الرءاء من أحزانه وغرته إلا وهو بين أفراد هذه الأسرة التي يحبها حب التقديس . صحيح أنه يشرب ويستجيد الشراب^(١٧٩) . ول إسبانيا من أجود ألوانه الكثير ، غير أنه في شره غير مسرف ، وهو يعتمد مجالس الشراب كما فيها من مطروحات وأحاديث لا يستند الشرب سيراها

إذن كيف كان شوق يعصى وقت فراغه الطويل ؟ وكيف كان يقطع هذه الساعات التي كانت تمر عليه بطيئة متاملة ؟ لقد كان شوق عميق الإحساس بنقل الصراع حتى إنه بعد من السطولة أن يصل المرء المطالة

فكنت أستمع على الطرم يسات فكر ليس باللموم استندفع الفراغ والعطالة ويظهر من يملأ البطالة^(١٨٠)

شرق والثقافة الإنسانية

ولحققة أن وقت الشاعر لم يكن هراعاً كله . فهو مسئول عن
تربية أولاده وتعليمهم ، وقد انتلب لذلك عدداً من المدرسين
لمدرسة تعلم ابنه حسين الألمانية ، ومدرسين يعلمون علياً وأميناً القرنية ،
وهو نفسه يشغل بتدريس العربية لأبنائه ، فضلاً عن أنه بدأ منذ
أول إقامته في برشلونة في تعلم اللغة الإسبانية . وذكر حسين شوقي في
معرض الحديث عن أرحورة : « دول العرب وعظماء الإسلام » أنها
قول ما أله نبوه فيल्ली وأنه كتبها كلها على كتاب التحرر الإسباني
الذي كان يتعم فيه الإسبانية¹⁸¹¹ . على أنه يصيف بعد ذلك أنه تعلم
هذه اللغة ، وإن ظن بطقه بها غير سليم . غير أني أشك في أن شوقي
أحد الإسباني ، علو أن الأمر كان كذلك لعرف كيف بطلع على أديها
ويتسمع منه . والأرجح أنه لم يتجاوز مبادئ هذه اللغة ، وأنه عرف
سها ما لا عى عنه لكن يتمكن من التعامل اليومي مع مطالب الحياة
لا أكثر من ذلك . وشاهدنا في ذلك هو ما أنتجه من أدب في
الأنديس ، فهو لا يصور أى قدر ولو متوسط من معرفة الإسبانية ،
فصلاً عن الاطلاع على شيء من أديها .

المجلد الأول و إسبانيا .

وهذا أمر غريب حقا ، فإمنا كنا نتوقع من شوق أن يوجه عمل
لأجل بعض اهتمامه إلى النحو الأدبي السائد في إسبانيا ، ~~الاسبانية~~ ^{الاسبانية}
حاول أن يفتح على هذا النحو لأول نزوله ببرشلونة ، حتى أنه عمل
على تعلم اللغة الإسبانية ، وكان يوسعه أن يتعلم هذه اللغة بسرعة ،
إذ كانت تعبته على ذلك إجادته للغة الفرنسية ، وقد كان شهادة من
عرفوه بحس الكلام بها والقراءة ، بل يجبل لنا لأول وهلة أن إقامته
في برشلونة بالذات سوف تيسر عليه الاتصال بالثقافة الإسبانية على
نحو اتصال مما لو أقام في منطقة أخرى غير منطقة كتالونية
Cataluña ، ذلك لأن اللغة التي يستخدمها القطلانيون كما
ذكرنا بقية في مركز متوسط بين الفرنسية والإسبانية ، حتى إن الفرنسي
الذي يتزل بها يمكنه التكلام مع أهلها بالفرنسية فيفهمه الناس
ويستطيع فهمهم جميع

وكانت إسبانيا في الوقت الذي قصاه شوقي في ربوعها موح
بشاط ثقافي وأدبي عظيم، وهذه الفترة التي توافق المربع الأول من
القرن العشرين تعد من لمخصب فترات الأدب الإسباني وأكثرها
طموحا إلى التجدد.

في هذه السنوات ظهرت اللغات الأولى للجبل المعروف باسم جيل ٩٨ والسرف في هذه التسمية هو أن سنة ١٨٩٨ التي سمحت اسمها لهذا الجبل هي التي تمت فيها تصفية الإمبراطورية الإسبانية بعد الحرب الدائرة بين إسبانيا والولايات المتحدة ، هذه الحرب التي تابعها شوقي واختصها بقفات من مقال كنه في سنة ١٨٩٨ كما سبق أن رأينا

لم تكن هذه المستعمرات التي خضتها إسبانيا بعد الحروب ذات
مال ، فهي لا تتجاوز كوبا وبيورتوريكو والفلبين وجزيرة حوام في
البحر الهندي ، ولكن هول الكارثة كان مما كشفت عنه من بلاء
السياسة الإسبانية الخارجية والداخلية ، وأحس الشعب الإسباني
بالخزي والعار بعد أن صلاحه ساسه على طول قرن كامل ، وأدى هذا
بالمفكرين والأدباء الإسبان إلى أن يتأملوا تلك الكفة ، وأن يشرعوا
أقلامهم في نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان أمتهم كله . وهكذا ولد
ذلك الجيل من المفكرين والأدباء الذي انعكس تفكيره النقدي
الحاد على كل مظاهر الأدب والفن ، فأبنا تأثيره في من المقار . وفي
الشعر الغنائي ، وفي الفن القصصي . وفي المسرح . وفي التفكير
الديني ، حتى في فن التصوير والموسيقى

أما في ميدان الشعر فقد كانت هناك حصّة عظيمة بدت أواخر القرن التاسع عشر بظهور ما يعرف باسم «الاتجاه الحديث» الذي برع فيه الشاعر البيكاراجوي دويو داربو (١٨٦٧ - ١٩١٦) ، وكان هذا الاتجاه حلما للمذهب الرومانسي الذي كان في طريقه إلى الزوال خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وكان أهم أعلامه خوسيه غوريلبا José Gurrilla (١٨١٧ - ١٨٩٣) ثم أتى الاتجاه الحديث الذي كان يهتم بقيم الألفاظ وجرسها للموسيقى ودلالاتها على الألوان والمفالات ، وكان من أعلامه ماريو باتشادو (١٨٧٤ - ١٩٤٧) . وتعاصر هذا الاتجاه مع أعلام جيل ٩٨ الذين كان من أبرزهم ميغيل دي أونامونو (١٨٦٤ - ١٩٣٦) وأنتونيو غانشادو (١٨٧٥ - ١٩٣٩) ورامون دل فاي إنكلان (١٨٦٩ - ١٩٣٥) . ومن بين الشعراء الذين استعادوا من الاتجاهين ، وإن كان قد انفرد بعد ذلك بمذهب خاص ، خوان رامون غيمبث (١٨٨١ - ١٩٥٨) الذي كان يذهب إلى ما يسمى بالشعر الخالص أو الجرد ، وهو أول من قال جاترة بوبل من الشعراء الإسبان (سنة ١٩٥٦) (١٨٦).

و في ميدان الأدب القصصى كان يسود إسبانيا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين الاتجاه الطبيعي للمعنى والواقعية . وكان من أعلامه خوسيه مارييا دي بيريدا (١٨٣٣ - ١٩٠٦) وبيرث جبالدوس (١٨٤٣ - ١٩٢٠) وإميليا باردو يانز (١٨٥١ - ١٩٢١) وبلاسكو إيبانيث (١٨٦٧ - ١٩٢٨) وفي أوائل القرن العشرين ظهرت بواكير جيل ٩٨ من الروائيين من أمثال أونامونو وأنتوريس (١٨٧٤ - ١٩٦٧) وبيو باروخا (١٨٧٢ - ١٩٥٦)

وأما الأدب المسرحي فلقد أنشأ إلى شخصية الشاعر العنالي
والمسرحي خوسيه دي ثوريلا (١٨١٧ - ١٨٩٣) ، وهو بعد من
الاتجاه الرومانسي، وقد بدأ حياته متأثراً ببيكتور هوجو . واشتهر
بمصانفه المستلهمة من تاريخ إسبانيا في العصور الوسطى ومن
الملاحم البطولية القديمة ، وقد أدى به ذلك إلى الاهتمام بالدراسات
الأندلسية بصفة خاصة ، وفي شعره تصوير رائع لمرحلة الإسلاميه
والاسبانية في دوائره الشرقية (وهو المؤلف الذي استلهمه هوجو

من قبل) ، وقصيدته الملحمية «عزناطة» . وقد شارك في الكتابة للمسرح فأنف «دون خوان تينوريو» التي أصبحت تمثل منذ عرضها الأول في سنة ١٨٤٤ في أول نوفمبر من كل عام (يوم اللوق) حتى اليوم ، وهي خير ما يمثل المسرح الرومانسي . وخلال الربع الأخير من القرن الماضي وأوائل القرن العشرين سيطر على المسرح الإسباني إسبانيا حوسية دي إتشيجاراي (١٨٣٢ - ١٩١٦) ، ومسرحه رومانسي الطابع إلا أنه اتجه لا إلى التاريخ القديم بل إلى الموضوعات الملودرامية العاطفية ، وتندو في مسرحه الصعقة الثانية الدقيقة ، وتأثر في مسرحياته الأخيرة بإيس ، وصنم مسرح مما يصر اتجاهه إلى الرمزية . وإتشيجاراي هو أول من طار بخاترة تحويل من المسرحيين الإسبان في سنة ١٩٠٤ . وقد حملته على عرش المسرح خاضعتو ينافي (١٨٦٦ - ١٩٥٤) وهو من أنجب الكتاب إنتاجاً وأعظمهم ثرواً ومن أشهر مسرحياته «ديا المصالح» (١٩٠٩) و«الحب الحرام» (١٩١٣) ^(٨١) . وكان ينافي ثاني مؤلف مسرحي بنال جائزة بوبل في سنة ١٩٢٢ . وكانت الاتجاهات المسرحية متعددة خلال هذه السنوات . فقد كان هناك من اهتم بالطابع الوعظي لتعصى مثل لياريس ريماس (١٨٦٧ - ١٩٣٨) ، والمسرح الشعري مستهم من التاريخ الإسباني وكذلك الكتائب البرشلوبيين خاضتو جراو (١٨٧٧ - ١٩٥٨) وإدواردو ماركينا (١٨٧٩ - ١٩٤٦) . ومن اهتم بالمسرح العالي الذي يعالج موضوعات متعلقة بحياة الأندلسيين (سكان جنوب إسبانيا) مثل الأخوين بيراكي وسيراين أليارث كتيرو (١٨٧١ - ١٩٣٨ و ١٨٧٣ - ١٩٤٤) ومن طرازهما في معالجة الموضوعات الشعبية كارلوس أريبنسي (١٨٦٦ - ١٩٤٣) الذي أفرغ جهده في مسرح عالي دمع طابع وعظي ^(٨٢) .

وبما أننا نبحث في تصوير الحياة الأدبية في إسبانيا خلال أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن لكن نتهي إلى أن إسبانيا التي عاش شوقي في ربوعها خلال سني معاه لم تكن قراً مجدياً ، بل كانت فيها حياة أدبية زاهرة بالنشاط ، ولا سيما في ميدان الشعر بغنائي والمسرحي . وهما محالا عمل شوقي ، وقد أوردنا فيما سبق أسماء أعلام لهذه الفنون الأدبية كانوا معاصرين لشوقي ، وكان بعضهم مطروحا بين أئدي الناس أو معروفا على المسارح خلال السنوات التي قضاها في برشلونة .

ومن بين هؤلاء الأعلام من قدرت له شهرة عالمية وترجمت ثمرات فكره إلى لغات أجنبية . حتى ظهر جائزة بوبل وكانت برشلونة مصفاة خاصة - ومراكز - ساهبه إلى نشر إنتاج هؤلاء الأدباء أو عرض آثارهم مسرحية . وما أكبر انكسب التي نشر الروايات التي تعرض في ندعصه لصلابه قبل أن نشر أو تعرض في مدريد .

فإن كان شوقي من هذه الحركة الأدبية " وهل حاول أن يتبع في معاه ما كانت تتحه فرائح الشعراء والكتاب الإسبان " وهل تردد على مسرح الكثيره التي حفلت برشلونه والتي كانت تقدم محصولا بالغ الوفاء والمخضوب والتميز من الروايات مسرحية " وهذا مع العلم بأن الكتاب والشعراء الإسبان لم يدعوا إلى الاهتمام بالتاريخ العربي الاسلامي في أعمالهم

الأدبية ، وكان حريا شوقي أن يشعر بشيء من الفصول على الأقل لثامنة ما يكتبونه حول ماضي إسبانيا العربي !

الحقيقة أن شوقي كان يحول عن كل ذلك ، فلما راه في شعره ولا نثره يشير بكلمة واحدة إلى هذا الجو الأدبي الإسباني مع أنه حاول منذ قدومه تعلم اللغة الإسبانية ، وكانت اللغة هي سبيله إلى الاحتكاك بأدب هذه اللغة . والحقيقة أن هذا شيء مؤسف لأن شوقي ، بطلاقة الشعرية الكبيرة ، وبمبالا يكره عليه أحد من كونه رائداً للمسرح الشعري ، لم يحاول أن يتطلع على أدب هذه البلاد .

ولما نعيم هذه الظاهرة قد سبق أن أشرنا إلى جو الاكتاب الذي كان يسيطر عليه وهو في معاه البرشلوني ، وهو الذي جعله لا يكاد يتدقق طم الحياة . فظل مغلوبا على معاه ، عاكفا في برجه العاجي ، يتهز ذكرياته الماضية ويبدو أن حياته لم تعلم اللغة الإسبانية سرعان ما تبهرت ، ولم يجد معاه من عمل يرجى به ساعات فراغه الطويلة إلا مطالعة ما حملته معه من كتب عربية

زاد شوقي الثقافي في المنفى

ومن المؤسف أننا لا نحرف على وجه التفصيل ما هي هذه الكتب التي حملها شوقي معه . ويذكر الأستاذ حسين شوقي أن من بين هذه الكتب كتاب «فتح الطبيب» للمفري ^(٨٣) ، ويمكن أن نضيف إليه - استنتاجا - بعض الكتب الأخرى مثل «العقد الفريد» لابن عبدبره ، فقد كان هذا الكتاب من أحب الكتب إليه ، وكان لا يكف عن مطالعته حتى ظهور مرضه الأخير ^(٨٤) . ويمكن أن نضيف إلى هذا الزاد الأندلسي كتاب «فلاذد العليان» لابن حاقان ، وتاريخ ابن خلدون ، أو على الأقل مقدمته التي وردت في آخرها موشحة ابن الخطيب المغربي ، وهي التي عارضها شوقي بعد ذلك . ولا نعلم أن بضاعة شوقي من الكتب الأندلسية وللبرية تجاوزت ذلك بكثير ، إذ لم يكن قد طبع من التراث الأندلسي إلا شيء ضئيل . أما الكتب الشرقية فيمكن أن يذكر منها تاريخ ابن الأثير ، والأغان ^(٨٥) ، والكشكول الذي كان أول كتاب أدبي قرأه ^(٨٦) . وأما اللواوين فلا بد أنه حمل منها جملة صالحة ، وأول ما تذكره منها دواوين المتنبي ، والبحتري ، والبيضاء زهير ، وربما جار أن تلحق بها ديوان ابن خضاجة الذي أثنى عليه في مقدمة أول طبعة للشرقيات ، وكذلك بعض الكتب القديمة وبعض المعاجم

ولم يكن هذا بالزاد الكثير الذي يكتبه خلال سني معاه الأربع ، ولهذا فقد طلب شوقي إلى صديقه أحمد زكي باشا (شيخ العروة) أن يبحث إليه بالمزيد من الكتب ، فأرسلها إليه ، غير أن الرقيب العسكري ردها إلى مرسلها في اليوم التالي ^(٨٧) .

وعلى كل حال فيبدو أن شوقي لم يكن قارئاً مدياً للقراءة صبوراً على معاناتها ، ويذكر سكرتيره أبو البر وهو يسجل آخر سني حياته أنه كانت له «مكتبة حافلة بالكتب القيمة وبها ما يزيد عن الألف سفر عربي وعن الخصخصة بالفرنسية والتركية» ^(٨٨) . وليس هذا المدد مانقده الكتب الذي يتناسب ومكتبة أمير الشعراء . أما الدكتور طه

حسب فإنه يسجل أن شوق كان في أول أمره كثير القراءة ولكنه قصر بعد ذلك وتراجع ، مع أن وسائل الثقافة أتيحت له كما لم تتح لغيره مثل حافظ إبراهيم ، إذ كان له من النعم والترف والراحة ما كان يستطيع معه أن يفرغ للدرس ساعات من سائر بين حين وحين^(٩١) . ومثل هذا الحكم مجده أيضاً عند العقاد فهو في تعليقه على مرثته محمد فرید يقول إن راد شوق من القراءة لم يكن بعد الأربعين يتعدى للفحص والواد^(٩٢)

والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندمع عن شوق هذه التهمة ، فإذا كان ما حملة من كتب قللاً ، وإذا كان حريصاً على الاستزادة من مصادر الثقافة فهل كان يصجره ذلك في مناه حتى بعد أن رد الرقيب العسكري في مصر مجموعة الكتب التي طلبها من صديقه أحمد زكي باشا ؟ ألم يكن في وسعه على الأقل أن يحصل على الكتب العربية التي كانت تشر خلال مدة إقامته في برشونة في إسبانيا نفسها ؟ ألم يكن في وسعه أن يتصل بمراكز الدراسات العربية في هذه البلاد ويأخذ الاستشراق ، ولم تكن حيلة هؤلاء تضيق عن الحصول على قدر لا بأس به من الكتب العربية التي نعيهم على عملهم ؟

الدراسات العربية في إسبانيا

وبقودنا هذا إلى الحديث عن جر الدراسات العربية في إسبانيا خلال أواخر القرن التاسع وأوائل العشرين . والحقيقة أن هذه الفترة كانت من أزهر فترات الاستشراق الإسباني منذ أن يمت يسكوال دي جابانجوس للدراسات العربية والإسلامية من جموده ها سوبعد حايانجوس (لدى عاش بين سنتي ١٨٠٩ و ١٨٩٧) رائداً لضرب جديد من الدراسات الأندلسية يقوم على نهج صحيح لمصارة العرب في إسبانيا وتقدير إنجازاتها ، ومن أهم أعماله ترجمته لكتاب نفع الطب إلى الإنجليزية ونشره لعديد من النصوص الأندلسية والموريسكية . غير أن أهم مسجراته على الإطلاق هو إعداده لطائفة كبيرة من تلاميذه عملوا للدراسات العربية طوال القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، نذكر في مقدمتهم فرانسيسكو كوديرا (١٨٣٦ - ١٩١٧) الذي قام بنشر مجموعة ضخمة من المصادر الأندلسية تحت عنوان « المكتبة العربية الإسبانية » منها تاريخ علماء الأندلس لابن الفرص ، والصفة لابن بشكوال ، والتكلمة لابن الأبار ، ونية المتحس للنسي ، وفهرسة ابن خير التي أعانه على إخراجها تلميذه خوليان ريبيرا . فضلاً عن عمل الشر والتحقيق أصدر كوديرا دراسات كثيرة حول التاريخ الأندلسي عالج فيها هذا التاريخ بحسب وتقدير عظيم .

ويستوقف بقرنا من بين هذه الدراسات المجلد الثامن الذي أصدره في سنة ١٩١٧ (أي في الفترة التي كان شوق خلالها في برشونة) ، وهو يعرّد فيه فصلاً كثيرة عن فصل العرب على الحضارة الإنسانية ، وتحدث عن حماطهم على التراث الثقافي القديم وإضافاتهم إلى رصيد البشرية من المعرفة ، ويقول : إن

العرب كانوا أكثر شعوب العصور القديمة والمتوسطى هنام بالعلم وأغزرهم تأليفا في شتى صفوف المعارف

ثم يشير إلى دور الأندلس الإسلامية في عملية تنظيم المعارف العربية ونقلها إلى أوروبا ، ويدعو من أجل ذلك إلى الاهتمام بالدراسات العربية في إسبانيا لا باعتبارها قرناً استشراقياً ، بل باعتبارها جزءاً من تراث إسبانيا الحضاري يمكن أن يعيد كثيراً في تجديد نهضة بلاده الفكرية ، وهذا يربط كوديرا بين الدراسات الأندلسية وواقع إسبانيا الثقافي والفكري في أيامه^(٩٣) . فقد كان اتجاه كثير من المفكرين المنتمين إلى حل ١٨٩٨ داعياً إلى ربط إسبانيا بالمعركة الأوروبية ، فإذا بكودير يعرض دعوة مصدده بهذا لهد ، فيقول : إن من الخطأ العمل على « ورنة » إسبانيا (أي صفها بالصيغة الأوروبية) ، بل الواجب هو « تعريب » أوروبا . وعلى إسبانيا أن تسترد دورها الأندلسي القديم في هذا التعريب^(٩٤) وكانت هذه دعوة جريئة حقاً في ذلك الوقت الذي كان الناس في أوروبا وإسبانيا تتلألأ لا يرون في البلاد العربية إلا عدوا متعلها هو نهج لمطامع الدول الاستعمارية

كذلك يستوقف بقرنا في هذا المجلد نفسه ما كتبه حول التاريخ الإسلامي لبريوتة وجرنلة وبرشونة والامتداد العربي على جانبي جبال البرنات (المغرب)^(٩٥)

ولكوديرا فضلاً عن هذه الأبحاث دراسة أخرى عن دوره المرابطين في الأندلس ، أصدرها في سرقطة سنة ١٨٩٩ ، وهي تعد من الدراسات الجديدة التي غيرت كثيراً من المفاهيم السائدة حول هذه النولة ، وكان للمستشرق الهولندي رابهارت دوري الذي درس عصر الطوائف في الأندلس يرى أن المرابطين كانوا شعباً متبرجراً جاهلاً حملة تعصبه الإسلامي على إفساد الحضارة الأندلسية التي كانت مزدهرة في عصر الطوائف . وأن كوديرا فأعاد بحث هذه المسألة ، وأصف دولة المرابطين وبيّن فصلهم لا في حاية الإسلام في الأندلس بحسب ، بل كذلك في الحفاظ على مسجراته الحضارية في تلك البلاد^(٩٦) .

وإنما نشير بصفة خاصة إلى جهود كوديرا في دراساته العربية والأندلسية لأننا نرى من القريب والمؤسف أن شوق كان معاصراً لهذه الجهود ، التي كانت ثمراتها في متناول يده . ولو أنه عرفها وعرف صاحبها وتلاميذه - وكانوا يعملون في جامعة سرقطة وهي أقرب مدن إسبانيا الكبرى إلى برشونة حيث أقام شاعرنا طوال مساه - لأفاده ذلك كثيراً في تعميق معرفته بالتاريخ الأندلسي . ورغمما حمته ذلك على كتابة غير ما كتب في مسجراته « أميرة الأندلس » حيث اتبع الآراء التي نادى بها دوري ، فدافع عن المعتد بن عباد وغيره من ملوك الطوائف وشها حملة عبقة على المرابطين وهم الذين اضطلموا بعبه حاية الإسلام في الأندلس .

والعريب بعد ذلك أيضاً أن نسجل أن كوديرا كان من أول المستشرقين الإنسان الذين انعمت بهم وبين بعض العلماء المصريين روابط صداقة متينة ، فكان بذلك من أول من كسروا نطاق العزلة التي كان يعيشها الاستشراق الإسباني ، فحن معرف أنه كان يرسل

أحمد زكي باشا (شيخ العروة) برأس العالم المصري الكبير قد أعداه مصورة مخطوطة جديدة من كتاب «التكلم» لابن الأبار لم يكن كوديرا قد اطلع عليها أثناء نشره لهذا الكتاب في مدريد سنة ١٨٨٦ ، معهد بها كوديرا لأحد تلاميذه وهو أنجل جوتالث بالثيا ، وقام هذا بشر الأبحاث الواردة في هذه المخطوطة ، ومجموعة من الاستدراكات على الطبعة السابقة ، وصدرت هذه الإصدارات ضمن مجموعة من الدراسات العربية في مدريد سنة ١٩١٥^(١٠٨) .

أحمد زكي باشا هذا هو نفسه صديق شوق الحميم الذي طلب إليه أمير الشعراء أن يبحث إليه بمجموعة من الكتب العربية. فعال دون ذلك الرقيب العسكري البريطاني . ألم يكن في وسع شوق محكم هذه الصدقة المشتركة أن يحاول معرفة كوديرا وأصحابه وتلاميذه من المستعدين بالدراسات العربية ، فيعرف مآلدهم ويعرفوا مآلديه^(١٠٩) ؟ وإسبانيا كما يعرف شعب كرم يساعد الغريب ويحفي به ، وهم طيبو المعاشرة بالغفون ويؤفون ، ولو أن شوق سمى إليهم بأعاسموا إليه دراغا ، وهل يشك أحد في أنهم لو عرفوا شوق وهم يحاولون نشر النصوص العربية وما فيها من شعر وأدب لتلقوا فرحاً ولعمدوا سعادة غامرة حينما يعلمون أن كثير شعراء العربية يعيش بين ظهرانيهم ؟ كان يوسعهم حينئذ أن يمدوا شوق بالكثير مما يعرفون حول تاريخ العرب وآثارهم في بلادهم وكان في وسعه أن يجلبهم بالكثير مما علمه ومعارفه بأسرار اللغة العربية مما يعرف هو ويجهلون .

ولندكر أن كوديرا كان خلال هذه السنوات التي عاشها شوق في إسبانيا بمثابة شيس تدور في فلكها كواكب نهضة كثيرة . كان على تلاميذه من توفروا على دراسة الأدب ، فذكر منهم صاحب الأثير إلى نفسه حوليان ريبيرا (١٨٥٨ - ١٩٣٤) الذي تولى على دولبة الشعر المحمدي والعالي ، وطلع في سنة ١٩١٢ بطريقة جديدة حول أرجال ابن قزمان ، وهي نظرية قلر طأ أن تفتح أبواب البحث العلمي الخصب حول نبي الموشحة والزجل الأندلسيين ، وريبيرا هو الذي نشر عدداً من النصوص الأندلسية المهمة مثل كتاب قصاة الأندلس للخشني (سنة ١٩١٤) ثم تاريخ افتتاح الأندلس لابن القوطية (١٩٢٧) ، وكان مثل استاده مقلدا للثقافة العربية والإسلامية أعظم التحدير . وكان من تلاميذ كوديرا كذلك تسين بلانيوس (١٨٧١ - ١٩٤٤) الذي أصدر فيما بين ١٩١٤ و ١٩١٩ دراسات عديدة حول الغرال وغيره من أعلام المقلعة والتصوف ، ثم أصدر في سنة ١٩١٩ دراسته الثورية الرائدة حول تأثير قصة الإسراء والمعراج في الكوميديا الإلهية لسانتي . وكان من تلاميذ كوديرا جوتالث بالثيا (١٨٨٩ - ١٩٤٩) الذي كتب كتابين موجزين تيميم ، أحدهما حول تاريخ المسلمين في الأندلس ، والآخر حول تاريخ الفكر الأندلسي^(١١٠) .

كان شوق محمداً من كل ذلك قابلاً في داره صاحبه قائماً برأ ، حارفاً عن لقاء الناس ، وهو يجتر ذكريات أمهاته في مصر ، ويستلهم الفراغ والبطالة ، يتكرر النظر فيها حمله معه من كتب ودواوين قليلة ، دون أن يفكر في ريادة حصيلة حتى من هذه الكتب ، وهو قد فتح ثقافته في برشلونة التي لم يكن لها من الماسي

المعنى الإسلامي إلا ما لا يريد على قرن من الزمان^(١١١) . بل إنه حتى لم يحاول تتبع هذا التاريخ ومعركة شيء عنه ، ولو فعل لوجد صلاته بها كان يكتبه كوديرا في تلك السنوات حول هذا الموضوع بالذات ، إذ كان يمثل جانباً من اهتماماته كما رأينا ، كما أنه لم يحاول زيارة دار المحفوظات في برشلونة نفسها^(١١٢) ، وفيها مجموعة كبيرة من الوثائق العربية ، من بينها معاهدات تجارية بين ملوك أراغون وسلاطين المماليك بمصر وغيرهم من ملوك الإسلام في المغرب . وقد توفر على هذه الوثائق اثنان من تلاميذ كوديرا بشرها فيها قدراً لا بأس به^(١١٣) .

نهاية المنفى

حكماً بق شوق في برشلونة حتى انتهت الحرب العالمية في أواخر سنة ١٩١٨ وبعده نأى السباح له بالعودة إلى الوطن ، وطار قلبه فرحاً ، وهم يشد رحاله إلى مصر ، إلا أن السلطات لم تسمح له بأن يشر الرحلة على الفور ، ومن ناحية أخرى وصل إليه مأودة والدته هت ذلك في عهده . وحينئذ حبست فقط فكر في ريادة محمدي إسبانيا والتمل برؤية ما في مديها من آثار عربية^(١١٤) . ومعنى ذلك أنه لو سمح له بالعودة لعادر إسبانيا بغير أن يعرف مدن الأندلس ولقائه بذلك شطراً منها من أندلسياته ١

ويشد شوق رحاله على عجل فيستقل باخرة لحمله إلى جزر البليار ، فيسول في «بلما» عاصمة جزيرة ميورقة Palma de Mallorca . وبمضي هناك أسبوع لا ينتظر فيه أن يحاول معرفة شيء عن تاريخ العرب والإسلام في هذه الجزر وهو تاريخ طويل استمر نحو خمسة قرون ونصف قرن ، ثم يسافر بعد ذلك إلى مدريد ويمضي بعد عدة أيام إلى الحبوب مار ، فيبطله ، ويبدأ جولته في الأندلس بقرطبة ثم إلى إشبيلية ، ويعتزم رياره بقرطبة^(١١٥) . ثم يتأهب للعودة إلى مصر بعد أن بلغه في سنة ١٩١٩ نأى السباح له بالرجوع .

ومن هذا نرى أن جولته في ربوع الأندلس لم تعد أن تكون من طراز تلك الزيارات العابرة التي تنظمها شركات السياحة لمن بقاؤون بل إلى إسبانيا للتعرف على معالمها التاريخية على نحو عاطف سريع . غير أن القارق هنا هو أن شوق كان قد استعد لهذه الرحلة من قبل بقراءات حول تاريخ الأندلس وأدبها ، وهي قراءات أعدته بغير شك ، وإن ظلت في الواقع أقرب إلى السطحية وأبعد عن المعرفة الواجبة العميقة .

آثار شوق الأدبية في الأندلس

قصي شوق في إسبانيا أربع سنوات أنتج خلالها عدة من مؤه من الآثار الأدبية قام بأحصائها ونصيبها الدكتور صالحي الأثير الذي تولى على دراسة أندلسيات شوق أكثر هؤلاء الباحثين استقصاء واستيداً للموضوع^(١١٦) ، على أنه كان قد أقام دراسته على أساس ما كان معروفًا حتى وقت كتابته من آثار شوق الشعرية والمسرحية ، ولم يكن ديوان «الشوقيات المجهولة» الذي عني بتحقيقه الدكتور محمد سري

قد صدر بعد يجره ، وقد استطعنا أن نستخرج من هذا الديوان الجديد مادة أخرى يمكن أن تضاف إلى الأدبيات ، وإن كانت أقل مما كنا نتوقع ونورد فيها إلى تصنيفا موضوعيا لهذه الآثار الأدبية .

أولا الشعر الغنائي .

وهو يضم القصائد التالية

- ١ - « أندلسية » . وهي بوبته التي عارض بها نونية ابن زيدون وتقع في ثلاثة وثلاثين بيتا ، وتلحق بها ثلاثة أبيات من وزنها ورويا رسالة شعرية بحث بها إلى حافظ إبراهيم .
- ٢ - « الرحلة إلى الأندلس » وهي سببته التي عارض بها سببته البحرى ، وتقع في مائة بيت وعشرة أبيات
- ٣ - « موشحة صغر قرينى » وهي التي عارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب ، وتقع في ستة وعشرين بيتا^(١١٧) ، كل بيت يبلغ عشرة أشطار ، فهي تتألف من ٢٦٠ شطرا .
- ٤ - « مرقية لوالده » وهي مهيبة التي عارض بها مرقية المنهجي لحده ، وهي تتألف من اثنين وخمسين بيتا .
- ٥ - قصيدة نالبة في ذكر المنى ونجدة النى ، وهي تبلغ ثلاثة عشر بيتا .
- ٦ - أبيات بالية متفرقة يبدو أنها بقية من قصيدة ضاع أكثرها في وصف يوم ربهى في برشلونة ، وحسب ما بقي من أبياتها تسعة عشر بيتا .

ثانيا : الشعر التاريخي .

وهو الذى يضمه كتاب « دول العرب وعظماء الإسلام » وهو مجموعة من الأراجيز التاريخية يبلغ عددها أربعا وعشرين قصيدة (بعد استبعاد موشحة « صغر قرينى ») ومجموع أبياتها ١٤٠٥ .

ثالثا : الآثار النثرية

وهي تضم عملين رئيسيين :

- الأول مسرحية النثرية « أميرة الأندلس » .
- والثاني قصول من كتاب « أسواق الذهب » .

• • •

وأول ما نلاحظه أن حصيلتنا من شعر شوق الغنائي تبلغ في جملتها نحو أربع مائة بيت . وتروى قلة هذا القدر بالقياس إلى لذة التي قصدها في الأندلس ، لاسيا ونحن نعرف خصوصية قرعة شوق وسرعته في النظم مما شهد به الكثيرون من المتصلين به ، إذ يذكر سكرتيره أبو العز أنه نظم قصيدة « قل يا نعمت يوشع خمرنا » وهي تبلغ اثنين وثلاثين بيتا في نحو ساعة ونصف ساعة^(١١٨) ، وأنه نظم قصيدة « قم فاج على والده ومم من ياتوا » في حوالى الساعة^(١١٩) ، وأنه كان يعمل في رواياته المسرحية الأربع : على بك الكبير وفيز والهيبة والست حدى في وقت واحد ، وعلى كل سكرتيره أبياتا من هذه أو تلك من المسرحيات^(١٢٠) . فإذا كان كل ما جادت به قرعة شوق على طول أربع سنوات لا يتجاوز أربع مائة بيت (أى بمعدل مائة بيت في السنة) فمن ذلك أنه قد أصابه ركود

وقصور وحزوف عن قول الشعر . وهو ما قد يوافق ما كان يستولى عليه من اكتئاب في مدة معناه ، فقد أدى به هذا الاكتئاب إلى حالة من الكسل والتراخي والتردد في العمل . على أننا مع ذلك لا نستبعد أن يكون شوق قد نظم شعرا غير الذى وصل إلينا ، إلا أنه لم يكشف عنه بعد . وإذا كنا نعرف أن شوق كان يلون شعره على نحو غير منظم - كما فعل حينما سجل قصائده الرجزية في « دول العرب وعظماء الإسلام » على صفحات كتاب النحر الإسباني^(١٢١) . فإنه لا يبعثنا أن يكون شوق قد فعل مثل ذلك بشعر نظمه في معناه ولهذا فرمما كان من الصعب مراجعة الكتب التي كانت تؤسس شوق في وحده اليهطونية ، فقد تكشف هذه المراجعة عن آثار أخرى لشاعرنا لم تنشر بعد^(١٢٢)

ونلك ما نلاحظه هو أن معظم شعر شوق الغنائي معارضات لشعراء سابقين ، قصائده الأربع الكبرى ليست إلا معارضات لأربعة شعراء ، اثنان منهم أندلسيان ، هما ابن زيدون وابن الخطيب ، والثان مشرقيان هما البحرى والمننى ، ولا يبق بعد ذلك من شعره الداني الخالص إلا قصيدة وبعض قصيدة ، وى حوى شوق للمعارضة مظهر آخر من مظاهر ركود قريحته ، إذ هو يعنى أنه كان في حاجة إلى من يحركه ويستثيره للقول ، ما دام قد نعتد على بنوع الشعر في داخله أن يتفجر من تلقاء نفسه . وى اعتباره للشاعرين الأندلسيين ما يكشف لنا عن ذوق شوق ولون حساسيته لما ابن زيدون فيبدو أن ألفته به لم تكن وليدة مقامه في الأندلس بل هى سابقة على هذا التاريخ ، فقد رأينا معارضة لإحدى مقطعاته من قبل في أثناء مقامه بمصر قبل معناه . وأما ابن الخطيب فقد تولدت عنده آيات في أيام المنى وخلال قراءاته في بعض الكتب الأندلسية أو المغربية ، ومعارضة شوق لابن الخطيب نجد بخرج لنا أول موشحة عمى الكلمة . أما ما سبق لشوق نظمه من شعر مشوع القوال - وقد رأينا نماذج له من قبل مما كان نظمه في مصر - فهو من قبيل المسططات ، ولم تكن فكرة الموشحة واضحة في ذهنه .

ونبقى بعد ذلك لقصيدتنا شوق اللتان كشف عنها ديوان « الشوقيات المبهولة » ، ولها على صغرهما ونقص إحدهما قيمة خاصة لأن الشاعر قد تجرد فيها من ربة للمعارضة فاطلق التعبير فيها تلقائيا عويا جميلا على نحو يجعلنا نأسف لعدم عثورنا على أمثال لها فيما خلط شوق من شعر .

ونلاحظه ثالثا هى أن شوق بكتابه « دول العرب » قد حاول القيام بأول جهد حقيقى في تتبع التاريخ الإسلامى وصياغته ظا . صحيح أن شوق كان دائما مهتما بأحداث التاريخ ، وأنه استلهم منها كثيرا من شعره السابق ، غير أن إشارته التاريخية السابقة كانت رد عرضا في ثانيا قصائده . أما هنا فيبدو أنه شرع في عمل كبير ، غير أنه لم يواصله بشكل منهجى منظم .

ونلاحظ أيضا هنا يتعلق بتأججه النثرى أنه ألف للمسرح بعد اقتطاع طويل ، فقد ألف رواية على بك الكبير في أثناء دراسته في فرنسا (بين سنتي ١٨٩١ و ١٨٩٢) . وها هو ذا يعود للكتابة للمسرح وهو في إسبانيا بعد أكثر من عشرين سنة . ولابد أن لهذا

دلالة ذلك أن وصفه أصبح حبه المزمع مسوحاة من تجربته الاندلسية .
وإن كان قد نشرها إلى أواخر سى حياته فلم تظهر إلا سنة
١٩٣٢

أما كتاب «أسواق الذهب» فهو فصول بشرية ، أكثرها
مترجم من كتب الأندلس . وقد نشر الكتاب في سنة ١٩٣٧ . غير أن المشكلة
فيه هي ما يعرف من مقدم شوقي له أنه كتب بعض مقالاته أو
معضيها وهو في متناه الأندلسي . غير أننا لا نستطيع أن نحدد أي
هذه الفصول كتب في مصر . بل المتى أو بعده . وأنها كتب في
إسبانيا وعلى هذا فإن «أسواق الذهب» يمكن أن يصير جانب كبير
منها من شوقي الأندلسي . غير أن الأمر هنا يتطلب دراسة متأنة
وخاصة في ما يتعلق بكتبه في إسبانيا . ولما لم
يكن ذلك ، حتى هو قد حدد أنه

أولا الشعر الغنائي

١ - «أندلسية»

تظم شوقي هذه القصيدة في حدود سنة ١٩١٧ . يدل على ذلك
ما ورد في «الشوقيات المجهولة»^(١١٣) من أن شاعرا أرسل من
لأندلس إلى رئيس تحرير «الأهرام» يتي من «أندلسية جديدة» .
وطبعت منه عرصها على الشاعر إسماعيل باشا صبرى لبيدي «أيه في
معناها عرصها عليه ولما

يا ساري الرق يرمى عن جوانبها بعد المدة وهي من مقلتها
ترقرق الماء في دمع السماء ولما غلبت الأسى لمخضبا الأرض باكتها

جناحه صبرى خمسة أبيات هي

بارامض الرق كم نبت من شعر في الضلع دخلت عن رانها حيا
للماء في قفل والدار في مهب قد حار كسبها الغمر كحسبا
لولا تذكر أيام لنا سلفت ما بات يكي صفا في لظى باكتها
بذل ردى عرفوا لا علمكم وشاهدوا بحكم فعل لنوى فبا
باسمة ضمنت ادباها سحرا فزهار أندلس هي بولديها

وقد نشرت هذه المساحلة الشعرية في الأهرام بتاريخ ١٩ أبريل

١٩١٧

أما أبيات صبرى فقد أعيد نشرها في مجلة الزهراء (في ربيع
١٣٤٦ / أغسطس - سبتمبر ١٩٢٧)^(١١٤) مع إضافة ثلاثة أبيات
أخرى لم تنشرها الأهرام وهي المطلع

بأنفق أندلس برفق بجبيننا بيت يضحك منا وهو يكتها

وبينان موضعها بين الثالث والرابع من القطعة السابقة :

لهل نبت في أطلال قرطبة في دار ولادة صبح ابن زهونا
أنقروا لخطابهم في حجر هكاهم واستمعوا ثم عافوا غير عاطفنا

ويظهر أن أبيات صبرى قد أوحيت لشوقي بأبياته التي يقول فيها

من هذه القصيدة

ويا معطرة الوادي سرت سحرا فطاب كل طروح من مرديها

وما بعدها من أبيات كما أن شوقي عدل بعض الألفاظ في ثاني
البيت اللذي وردا في الديوان ، إذ جعله كما جاءت الرواية في
الديوان

ترقرق في دمع السماء ولما حاج لكها مخضبا الأرض باكتها

وبدلنا هذا على أن شوقي حينما كتب إسماعيل صبرى في أبريل

سنة ١٩١٧ لم يكن قد استكمل نظم نوتته بعد

والقصيدة معارضة لابن زيدون القرطبي في قصيدته التي قدمها
الفتح من حافان بقوله متحدثا عن حبه لولادة ست المستكبي^(١١٥)
«أما دل يوم ذو ولادة فتعد وياح دمه دوما ويهد
سبي من لده . وحجب عره عده . كتب إلها سده عهدا
ونوكا ودها . وبعد من فرقها بالحدب الذي عشيته ولامحاح
الذي حشته

اضحى الثاني بدلا من الثاني وناب هي طيب لقيانا مجاليا^(١١٦)

وقد قال من زيدون هذه القصيدة بعد اضطرابه للقرار من
وطنه إلى إسبانية . ومنعه من العودة إلى بلده . فعث بقصيدته تلك
إلى محبته ولادة يعبر عن حبه إليها وألله لعراقها ، وأيد مقم على
عهدا منها حالت منه وبينها المقادير . وكان لهذه النوبة شهرة كبيرة
في كتب الأدب الأندلسي والشرق على السواء ، حتى لم يخل كتاب
من كتب المختارات من بعض أبيات . وإما الخديرة بهذه الشهرة فقد
وفق ابن زيدون فيها كل التوفيق . إذ عر عن موحد الحب في رقة
تدل عن صدق الحرية . لاسم وهو بق . بين أياه وصانه ويام
فراقه . وبلغت النظر أيضا في القصيدة إبداعها الموسيقي الذي يجعل
منها آية في حسن تلماس الكلمات والحروف . ولعل من زيدون
استحسن من نقاد الأدب القدماء بهذه القصيدة لقب «بجذري
الأندلس» فهو أشبه الشعراء صلا بالبحري في دقة حبه الموسيقي
وتوفيقه في اختيار الألفاظ . ويأتي شوقي فيقع اختباره عن هذه
القصيدة لكي يستهل معارضاته الأندلسية فيظم بربته^(١١٧)

بالباح الطلع أشبه عروبا نغمي لواديت أم ناسي لوادينا

وبلاحظ أن شوقي في معارضاته يحاول أن يختار من شعر من
معارضه ما قبل في جو صبي مشابه للجو الذي يمل عليه شعره هو ،
نعت لا تكون المعارضة مجرد تحريص لفظي ، وهو بذلك يبيى شعره
أن يصدر عن تجربة أقرب إلى الصدق ، على الرغم مما في المعارضة
أصلا من اصطناع وتكلف . فالشاعران هنا يعبران عن تجربتين
متقاربتين ، كلاهما منى بعد عن وطنه تحول بينه وبين معاهده التي
بصير إليها ظروف القاهرة وأيد ياطشة . ابن زيدون يسمعه بوجهور
الذي أعظمهم وأساء إليهم من العودة إلى قرطبة . وشوقي يحرص
عليه السلطة الاستعمارية التي تحتل البلاد أن يظل مضا عن بلاده
غير أن المارق بين الترحيب هو أن ابن زيدون عاشق بصبيه مراق
حيته المقب في قرطبة . وشوقي عاشق أنف ولكن لوطه

ولا نطيل المقارنة بين القصيدتين ، فقد كتب حولها الكثير ، غير أن علينا - ونحن في معرض الحديث عن الأندلس في شعر شوقي - أن نرى نصيب هذه البلاد من نوبة شوقي

إن ما ذكرناه حول اختلاف الظروف التي أحاطت بالقصيدتين هو الذي جعل حظ الأندلس من «أندلسية» شوقي بالغ الصالة ، فالقصيدة قبل كل شيء ، تنس بالوطن وحب إلى ونصوير لألم الغربة ولهذا فإن صورة مصر لا الأندلس هي التي تسيطر عليها سطرة كاملة ، وهي صورة مدمنة ، فهي عين من الخلد تنق ساكنها ماء مسكى كالكاخود ، وهي مأكهة للحاصرين وأكواب من الرحيق تملأ - وما سبل إذ قل حذل - عنها إلى ذهب ، وهي الوطن مقدس مهد لأساء في سبل القلب مومسي بولده ودعة عالية ومن رجاء سباء أسى بو ، لطف

لكن مصر وإن أغصت على مقله عبي من الخلد بالكافور تلتها

ومصر كالكرم ذي الإحسان لا كهة لحاصرين وأكواب لبائيسا

والبل قبل كالدنيا إذا انحطت لو كان فيها وفاء للمصائب
التي على الأرض حتى ردها ذبا ماء لمسا به الإكسر فوطيا
أعداء من بجة الثابت والرسمت على جوابه الأحرار من سبنا

عاد ، كانت قصيدة ابن زيدون مازجة هامة لما شق لفرق القهر بينه وبين محبوبته ، فإن قصيدة شوقي قد تحولت إلى أعنة حربية ليس من وطنه ، ونكس موسيقاها التي بدأت حربية مأكية لا تلت أن تتصاعد حتى تتحول القصيدة إلى نشيد وطني عالي التراب ، وذلك منذ بدأ الشاعر يتأسك ويحاول التجلد والتغلب على محته

نحي البراليت حاض النار جوهريا ولم بين يده التفتت غالبا
ولا يحول لنا صبح ولا عطل إذا نطروا كالحرياء شلتيا
لم نزل الشمس ميزانا ولا صفت في ملكها الضخم عرشا على ودينا

ولا يسي الشاعر ما كلف به من المدح بأعناد مصر لما صبة التي جعلت منها سيدة على العام قبل أباطرة روما ، ولا يسي في تعداد مآثر مصر القديمة أن يشير إلى الأهرام وما تمثله من مخلود ذلك المهد ونعديه الزم

وهذه الأرض من سهل ومن جبل قبل الفياض دماها فراعيا
ولم يفتح حجراً يبرز على حبر في الأرض إلا على آثار يتبا
كان أهرام مصر حائط بهت به يد الدهر لبيان قاتبا
إبرانه من عليا مقاصره على القرون ولا يبق الأولونا

وهكذا نحصى القصيدة في ذكر مصر والشوق إليها ، ولا يسي الشاعر البار بأمة الصبور أن يحتم القصيدة بأمله في العودة حيث قد استودع الله في حطوان كترأ يطلبه ويشتاق إليه ، تماماً كما يشتاق إلى مصر أمه الأخرى .

إلا حينما لمصر أو له شجنا لم تدر أي هوى لا تفتي شاجنا

أما الأندلس فلم يتحدث عنها شوقي إلا حديثاً غابراً لا يحاور عدة آيات - وقد كان إسماعيل صيرى في جوابه لبيتبه قد ساءله عما إذا كان قد تبين دمع ابن زيدون في دار ولادة من أطلال قرطبة ولكن شوقي كان مشغولاً عن ولادة وابن زيدون - وإن كان هو الذي ألهمه قصيدته - فقد كان له من اتعنى بمصر وأحب إليها ما يحصله بتجاهل الحواب هذا مصلاً عن أن شوقي لم يكن قد أتى بعد شيئاً من «أطلال قرطبة» ولا غيرها من آثار العرب في الأندلس

ومع ذلك فما كان له وهو المقيم في ربوع هذه البلاد أن يحسبها من ذكر ، ولكنه ذكر عام غائم الصورة . يكنى الشاعر فيه بالإشارة البعيدة إلى ملك العرب المسالم في هذه البلاد وإن أنه كان مبياً على الدين والأخلاق ، وإلى وقوفه على أطلال هذا الملك وبكائه إياه . وهو ما يكرر التعبير الشائع في وصف الأندلس من أنها كانت صورة من الفردوس

آه لنا نازحي إليك بأندلس وإن حلقنا ودينا من رواينا
رسم وقتنا على رسم الوفاء له بجيش بالدمع والإجلال بشنا
لشعة لآتال الأرض أنصهم ولا صغارهم إلا مصلبا
لو لم يسودوا يدب في صفة الناس كانت لهم أنطالهم دينا
لم نسر من حرم إلا إلى حرم كالخمر من بابل سارت لدارينا
لما بنا الخلد ثابت عته نسله كالحل الرد خيرها وسريسا
سقى لرواحم نساء كلما قارت دموعها نظمت منها مرانيا
كانت عيون قلوبنا لمحرك وكند يوظف في الغزب السلاطينا

هذه الأيات هي كل ما يتطرق بالأندلس من قصيدة شوقي ، والمحققة أنها أضعت أجزاء القصيدة ، فالحديث فيها عن ماضي الإسلام في هذه البلاد من الكلام المكرور المعروف الذي لا يرحق قائله إلى الوقوف على رسوم ملك المسلمين الزائل هناك ، وبما لفته في الحديث عن دموع القواف التي سكيا الشاعر على ثرى موك الأندلس ، حتى كاد هذا الثرى يتحرك وحتى أوشك السلاطين أن يشفقوا من غوة الموت - كل ذلك من ضروب التهوريل التي تكشف عن زيف تجربة شوقي ، فهو لم يقف على رسوم أي أثر أندلسي ، ولم يترف دمة على قبر أي سلطان إلا تحيلاً من حصة غراءاته في التاريخ الأندلسي وهو قابع في داره البرشونية

ومع ذلك فإن نوبة شوقي تظل رائعة من روائع شعره لا لما نصتته من ذكر الأندلس ، بل لما فيها من تنف بمصر نابض بالحياة ، ومن موسيقى حربية عرف كيف يصور بها ألام العرب واسق

٢ - الرحلة إلى الأندلس

تحت هذا العنوان نظم شوقي مديته المشهورة احتفالاً بالبار والفيل يسي الأكراب الصا وأيام أنسى

وقدم لما مخفمة نثرة مسجوعة تائق في صياعها ونحدث فيها عن حاسنها . وهو يصرح بأنه حيناً وصحت الحرب أوزارها وقل السلام رأى الشاعر نفسه تندعه لزيارة الأندلس فقصه إليه من برشونة حتى تكتمل عيانه برؤية آثار العرب هناك

ومعنى ذلك أن رحلته إلى الأندلس كانت في نهاية سنة ١٩١٨ أو في أوائل ١٩١٩ وذلك بعد أن طعمه نياً السباح له بالعودة إلى مصر ، رأى أن الواجب يقضي عليه بمطالعة آثار العرب في الأندلس قبل عودته النهائية إلى مصر وهذا هو الأمر الذي ذكرنا من قبل أنه جعلنا نأسف لتأخر شوقي في زيارة آثار العرب هناك إلى ذلك الوقت . وكان حرياً بشوقي أن يجعل هذه الزيارة من أول ما يصططع به بعد وصوله إلى إسبانيا ، ولو أنه فعل لتوقعنا أنه أن يكون للأندلس حظ أوفر من شعره ، وأن تكون تجربته الشعرية الحاصلة من معرفته للآثار الإسلامية وتأمله إياها أعمق وأثمن .

وقد أهدانا ابن الشاعر بأخبار مفصلة عن هذه الرحلة ، كما تم بالقطار من برشلونة إلى مدريد ومنها إلى قرطبة بعد مرور عابر بطنجة ، ومن قرطبة توجه الشاعر إلى إشبيلية ، ثم إلى غرناطة حيث بقي أياماً يحتم بها رحلته الأندلسية . وبعد ذلك يستقل الباخرة إلى جوا بإيطاليا ومنها بالقطار إلى البندقية ثم يتوجه من هناك للميناء محراً إلى الإسكندرية (١١٩)

وهذه الجولة التي يبدأها الزائر بقرطبة وينتهي بقرطبة مرورا بإشبيلية هي الجولة التقليدية المعتادة التي تنظم للسائح ، فهذه المدن هي أهم المواقع الرئيسية التي تقوم عليها أشهر الآثار الإسلامية الأندلسية . المسجد الجامع بقرطبة ، وقصور بني صليح والموحدين بإشبيلية ، الحمراء بغرناطة ، والحديقة التي للمسلمين في جنوب إسبانيا وفي غير هذه المحاضر الكبرى آثاراً كثيرة لا يحيط بها الحصر ، وهي إن لم تكن في شهرة العالم التي أشرنا إليها فإنها لا تقل عن تلك دلالة . غير أن السائح المتجمل الذي يريد أن يعرف محيطاً من حضارة المسلمين في هذه البلاد هو الذي يقع تحت تلك الجولة التقليدية على الطريقة الأمريكية ، وما أكثر ما نرى في إسبانيا مثل هذه الزيارات التي تنظمها شركات السياحة لمجموعات كبيرة من السباح الأحباب يسوقهم سوق القطيع لكي يروهم تلك الآثار الإسلامية في المواقع الثلاث الأندلسية ، ومعهم دائماً دليل محترف جاهل يردد على مسامعهم ترديد البيعاوات كلمات حفظها حول تاريخ هذه الآثار ويتقبل السائح البريء ما يبدل إليه به الدليل من شرح أكثره غلط وتحييط وأعاديت خرافة . ولو أن شوقي زار الأندلس زيارة متأنة هادئة لكان أمره غير أمر هؤلاء السباح ولاستعاد من جوده كثيراً مما كان حرياً بأن يثرى تجربته ، ولو أن شوقي استعمل مقامه في برشلونة فانصل بالمشتغلين بالدراسات العربية والإسلامية من العلماء المتشربين في شتى المدن الإسبانية لأعطاه ذلك على أن يكون تصويره للأندلس أشمل وأعمق .

ومع ذلك فقد نياً شوقي بعض التهيؤ لهذه الزيارة ، فقد كان يؤسه في وحدته البرشلية عدد من الكتب الأندلسية مثل نصح الطبيب للمفردى وملائمة العقائد لابن خاقان مما كمل له معرفة مقبولة بما قدرت له ريارته من آثار .

على أن شوقي ظل دائماً أسيراً للأدب الشرقي في معناه . من تقديم هذه الأندلسية الجديدة يصريح لنا بأن البحري كان رقيقه في ذلك الترحال ويعطل لنا ذلك بأنه «أبلغ من جلى الأثر» وجبا

الحجرة ، وهو يجهل بذلك لتصور معارضته للبحري في مسيسته التي وصف بها إيوان كسرى

صت ملى عا يسندس ملى
وقرطمت عن جبا كل جس

ويقول شوقي بعد ذلك : «ثم جعلت أروض القول على هذا الروى وأعالمه على هذا الورى حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأعصت هذه الكلمة الرينة» (١٢٠)

«نزل هذا القول عريب من شوقي ، فحس بقلبه من شاعر مدح يشكو القول في أول عهده بالشعر ، أما أن يقول شوقي الذي تجاوز مرحلة النصح والاعتكاف فهو أمر لا يفسره إلا هذا المزيج المتناقص في نفس شوقي من طموح إلى التفوق على شاعره المفصل البحري من ناحية . ومن اندفاع إلى تكبير شاعريته بفيود فرصه هو على نفسه

ويبدو طموح شوقي في كونه أطال قصيدته إطالة مفرطة فبلغت مائة وعشرة أبيات ، على حين كانت قصيدة البحري ستة وخمسين بيتاً . ولكن تلك الإطالة جئت على كثير من أبيات السبية الشوقية بد أنت قوافي كثير منها متكلفة كأنها أجبرت قسراً على الاتحاد أمكنة في أواخر الأبيات ، والحقيقة أن الألفاظ المتباعدة بحرف السين مسوطة بحرف ساكن وقبله حرف متحرك كما يقتضيه بحر الخفيف ليست كثيرة في المعجم ، فأدى ذلك بشوقي إلى اقتناص ألفاظ غريبة معجبه يبدو قلقها واضحاً . ولضرب عليها بعض الأمثلة : نفس (ضرب النواقيس) ، قس (موضع بين الفرما والعريش كان معروفاً بصناعة النسيج الموشى) ، بحسى (بكل النصر) ، قطس (وصف للجن أن به ليقابل بينه وبين أبي الغول الموصوف بأنه أقطس الأنف) ، عرس (البقاء شبه بها الريح التي امتطأها الشاعر) ، دمس (الأرض اللينة) ، حرس (المطعم من الدهر) ، عرس (الحراسة الليلية) ، محسن (مسي) ، فرس (شدة البرد) وهكذا . وأسوأ ما في الأمر أن هذه الألفاظ ، وكثير منها غير شعري ، أتت في أواخر الأبيات ، فأصبحت غرابتها وقلة استعمالها أثقالاً تحول دون تمام فهم معاني الأبيات ، وتفسد الحرس الخامس الذي كان يمكن أن يصل عليها جبالاً موسيقياً

هذا من ناحية الشكل الذي اتخذه شوقي قالبا لقصيدته أما من ناحية الموضوع فقد نياً شوقي هذه - كما فعل من قبل في النوبة - لحو حسى قريب من جو الشاعر الذي يستعد لمعارضته . أما البحري فقد وقف على إيوان كسرى بالمداش فوصف أطلاله وصفا جدد به ذكره ، فكانت مسيسته هي التي «بق بها كسرى في ديوانه أضعاف ما بقى شخصه في إيوانه» على حد قول صاحب «الفتح القسى في الفتح القسى» كما نقل عنه شوقي ، وكان هذا شاهداً على «حسن قيام الشعر على الآثار» وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الأندلس ، وأما شوقي - هذا أراد مقصده كذلك أن يحدد ذكر الآثار الأندلسية التي وصف بها خال ريارته للثلاث - قرطبة وإشبيلية وغرناطة

على أنه شاعر في بطل المقصد والمذهب بين الشعراء ، فالبحتري وقف على آثار عروعر مرمومة : فنادى بكروهم وبوه بمجدهم ، ولته وقف عند المدح بحصاره بقرس - بل إنه بعد من ذلك إلى السحرية من بداعة العرب وحشونة عيشهم وورثاة ميانهم في شعوية ذميمة ما كنا لسعرها من شاعر مثل إسماعيل بن يسار أو بشار بن برد ، ولكن العراة في أن تطلق بها لأن شاعر عربي مثل البحتري

جليل لم تكن كإفلال سمعي
في فلكار من السياس ملس
ومساع - لولا الخطيبات مو -
لم نطلقها معاذة ، عسر وعيس .^{١١١١}

وإن شوق فكان هدفه من قصيدته هو الإشادة بمجد العرب في الأندلس والمدح عما حموه فيها من آثار

وطيبي أن ترى نصيب الأندلس من هذه القصيدة أوغر من نصيبها في التوبة التي لم يرمها إلا إشارات باهتة مشوشة عن حصار العرب في هذه البلاد . هذا وإن كان الشاعر الذي لم يغب وطنه عن خياله لم يصل إلى ذكر الأندلس إلا بعد أن أنفق نحو أربعين بيتاً من القصيدة في وصف مصر ومشاهدها ومعالم حضارتها الحديثة والقديمة ، والتعبير عن حبه إليها وشوقه إلى مطالعة معاهدها الحية من جديد .

وبدا شوق في الحديث عن الأندلس في البيت الخامس بعد الأربعين لمهد له بالحديث عن دولة بني مروان التي مجددها عبد الرحمن الداخل في الأندلس ، ويسأل هذا الموزن التقليدي الذي عهدناه في مرثي المالك الزائلة :

أبى مروان في المفسارق عسرى
أمرى وفي المفسارب كسرى
سلبت منهم فرد عليها
نورها كل ليل العرى سطر

ونلاحظ هنا كيف أدرك الإعياء قوافي شوق فأدى به إلى التكلف والاعتساف ، كما نرى في المقابلة بين عرش المشرق وكرسى المغرب . ثم يتحدث عن قرطبة ويقارن بين حصارها إذ أصبحت قرية صغيرة بعد أن كانت هي المحكة في مصير الغرب الإسلامي والمسيحي على السواء على أيام عبد الرحمن الناصر :

لم يسره سوى لى قرطبي
لست فيه عزة القصر عسى
غلبت ساحل المحيط وضطت
لح السور من شرع وقسطن
لست جعلت لي القصور ومن قب
هنا من قصر في منازل قصر
وكأن سلبت للعلم بيتا
فبه مالمعقول من كل درس
لما في البلاد شرقا وغربا
حجه القوم من قلبه وقس

وهو هنا يسترجع مشاهد حياته قرطبة في القرن الرابع الهجري وفصور الخلفاء الأمويين بما وما كان فيها من بيوت للعلم التي كان يحج إليها المسلمون والنصارى على السواء . والصورة هنا مسترعة عن الكتب التي مرأها حول ماضي قرطبة في عصور ازدهارها في أيام الناصر لدين الله . وشغل شوق الخليفة الأندلسي العظيم في موكبه وفي تديره لأموار البلاد ، لأن مملكته الإسلامية فحسب ، بل كذلك في هيته على الإمارات النصرانية في أيامه ، حينما كان يومه أن يعزل أمير ويولي غيره

وعلى الحسنة الحلالمة والسياسة
صر نور الحسنيين تحت السندرس
يسرل السراج عن صفارق ودون
وعلى بسطة جسيج العرس

أراد شوق أن يحمل كل هذه الأفكار في بيتيه ، فأتت الصورة متراحة تضيق بها كلمات البيتين ، متاعرة لا يتصل بعضها ببعض . إذ يريد الشاعر هنا أن يتحدث عن عظمة موكب الخليفة وهو متوجه لفلاة الجمعة ، ثم هيته وهو يتوسط جيشه تحقق عليه اليود ، ثم يتقل صجاة إلى الحديث عن سياسته وقدرته على عزل أمراء النصارى وتوليهم . وقد أراد شوق أن يقول علينا معرفته بألقاب أمراء النصارى ، وذكر «الدون» (ولها إجماع غير كرم ، وإنا أنطت معها العربي) ، مع أن لقب دون Don (احتصار للقب اللاتيني Dominus) إجماع هو يقابل لقب «السيد» ، وكان يحمله في الماضي نبلاء النصارى . ولكنه اليوم شائع يستخدمه الناس جميعا ، ولما «البرتس» فقد استخدم شوق صيغة الإنجيرية^{١١١٢} . وتبقى الصورة بعد ذلك مضطربة غائمة بينة التكلف

ثم يتحدث عن المسجد الجامع فيحدثنا عن حصاره وقد تحول إلى كنيسة ، ولكن ذلك لا يغيب ولا يستثير ، إذ إنه ثراث لمجد صبار إلى عبي عليها السلام ، وكأن شوق يعيد إلى ذاكرتنا تصويره لكنيسة أيا صوفيا التي استحال إلى مسجد^{١١١٣} :

كنيسة صارت إلى مسجد
مسجد المسجد المسجد
كانت لعمري حرمها فنانيت
بمسرة الروح إلى أعمس

غير أن الصورة هنا معكوسة . ويصف شوق المسجد الجامع قبلجا إلى المعلقة والتحويل مشيا إياه في علوه وشموحه قبل نهال وقدر . ويتحدث عن عرابه للرمرى الذي فصل في زخارفه الأبصار ، وعن استواء سواربه حتى كأنها الأتقات التي كان يحفظها قلم الورير ابن مقلة

ورسبيق من البيوت عسبيق
جلاول الألف غير مسدوم عسمر
نفسر من عهد وكرات
صار للسروح ذي اللول الأمس

من خمره جلت بغير الدهر
كالحرج به بصره ونسكس
كنا الترق لوما المصطفى
في الصيون من طول قيس

ربہ پستانان غلام و جـ
 لشت و حسن
 بـمـرہ طـمـنـاس مـلا لا تـکـل
 طـمـنـان ولا یـی جـیس

وإذا ما أصاب بـ...
وهي علق فـ... وهي نس

وكان رأي شوق وهو وصف وداع بني الأحمر لمرنطة أن يلتقي
هو أيضا بتحية وداع لإسبانيا على كرم استضافتها له ، معبر أن يتجر
إحراج انطيمس بها في نفسه حقدا ولا حصة ، فهو يشبه إسبانيا
نخلة الخلد ويشيد باعتدال جوها وجمال مائها ، ويحرم كلامه
بالإشارة إلى أسائه وما يدور به من فصل لإسبانيا التي شجوا في
كفها ، وهي فصل لن بني شوق وأبوء عن المحدث ، وإثنا
على سائر مـ

بـ...
وهي دانيسيا وسـ...
هـ...
بـ...
لأحرر المـ...
غير حور حوالـ...
كـ...
وـ...
هـ...
بـ...
مـ...
وـ...
وـ...

وتحرم شوق مطوكة يدين البيت الرائي شير فيها إلى الماضي
وكيف ستخلص من دروس للحاضر
حـ...
من جـ...
وإذا فـ...
في فـ... وجه الفنى

٣ - موشحة صقر قریش

هذه هي ثلاثة أندلسيات شوق الكبار ، وقد أفردنا للحديث
عن قصيدة عبد الرحمن بن معاوية الداخل وملحمة دخوله الأندلس
بعد أن قتل العباسيون في الشرق بأسرته للرواية وورثا خلافة
الإسلام في سنة ١٣٢ هـ . (٧٥٠ م .) . فقد استطاع عبد الرحمن
الفرار من بني العباس ، وأمن في المغرب من موطنه في وصافة الشام
حتى وصل إلى ساحل الشمال الإمبريقى المظلل على أرض الأندلس .
وهناك استدعاه مولى بني أمية وحربهم القوى في الأندلس : فاجتاز
المضيق ، ولكن أمير الأندلس القائم حينئذ يوسف بن عبد الرحمن
الفهري لم يكن مستعدا للتسلم لهذا الأمير ، فهاجم معه حريا صروفا
أنه باتت عبد الرحمن وبنايسه إمارة بني أمية المستقلة في سنة
١٣٨ (٧٥٦) . وحاول أبو جعفر المنصور ثلث خلافا بني العباس
بشمال الثورات ضده في الأندلس ، ولكنه صرب على أيدي
المتمردين في صرامة وقوة حتى إن حصنه القلود أما جعفر المنصور هو

الذي أطلق عليه لقب «صقر قریش» اعترافا بجلوه حمة وحسن تديره
لذلك الملك الجديد الذي أورثه لأمانته من بعده

وقد رأى شوق أن يستلهم في هذه الملحمة ذات الموضوع
الأندلسي قالاً أندلسا خالصة كذلك ، فاجتاز هذا النص الذي
اشكره الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، هذا وإن كانت
للموشحات في الغالب شعرا غنائيا وجدانيا لا يستخدم كثيرا في
الموضوعات القصصية الملحمية

ومن جديد ترى كيف تسيطر حمى المعارضة على شوق في هذه
الموشحة أيضا ، فهو يمارس بها موشحة لسان الدين بن الخطيب
جاءت الخبيث إذا الخبيث هي
بـ...
لم يـ...
في الفـ...

ولعل الذي يبرر لشوق معارضة ابن الخطيب هنا هو أن الشاعر الوزير
المرناطى نظم موشحته هذه وهو في المغرب حينما بنى إليه مع سلطانه
محمد بنى بالله في سنة ٧٦٠ (١٣٦٠) ، فظم هذه الموشحة
بتشوق إلى بلاده ويصف معاهده فيها وبسببها إلى التسليم به
وقصائه بها أصابه من محنة التي فكان اشترك الشاعرين في هذه
الحرية التي فرضت عليها هو الذي أوحى لشوق بمعارضة صاحبه ،
ولهذا فقد بدأ موشحته الطويلة بمقدمة طويلة بشت أبيات (١٢٥) صبر
فيها أيضا عن آلام الحرية والنس .

وقد كانت موشحة ابن الخطيب بدورها معارضة لموشحة سابقة
للشاعر الأندلسي إبراهيم بن سهل الإسرائيلي :

هل ترى طوى الخصى أن عهد حمى
قلب حب حله من مكس
فـ...
لـ...

وقد أورد ابن خلدون في مقدمته تأخرا موشحة ابن الخطيب مـ
ملها المقرى في كتابه فتح القليب ، كما نقل أيضا أجزاء من موشحة
ابن سهل (١٢٦) . ولابد أن شوق قرأها وتغناها في كتاب «فتح
القليب» الذي كان من رفاة في صباه

غير أن التشابه بين الموشحتين يقع عند مقدمة شوق التي بث فيها
الآلام وعداب غربته . غير أن شاعرنا لا يعبر عن هذه الآلام تعب
مباشرة وإنما مر فيها بنفسه بذلك السبل الحزين الذي هـ في
موطنه . ومع أنه يعيش في ظل أمة فإنه لا تكف عن تأملها والى
حيناً إلى الله (١٢٧)

من لـ...
بـ...
حـ...
أبـ...

ممثل عذمه الجي قبيح

بني في جبل الشعون ارتبكا
في سماء السندس جبل مخلوع العباد
عالم الأرض عليه شمسكنا
كل من حشر في ظيل الحاد
من فلتصحك من حيث يكي
أبدي بمرسه والسبا
وحطاً خطوة تبخ مبرع
وبسري د. حشدت ان حيا
فانك أبدي سدا دا قمر

وهو من سدى به دقا عصيا في مكد المقدمة . وفي وصفه لذلك
الليل الذي صلي عليه من هذه الكثير ثم في مناجاته الليل وفي
التاريخ من العمار ومن هذه . فكلاهما « فارج أهلك ولريق » . ثم في
تأمله لأحرب الدنيا وتقلب صروفها . وهو تأمل بيده شوق بحكمة
واثقة

كسب ليدنيا بعدها قبا

صرف من السهم لو أبوس
واسطر الساس مجد من سلا
من سهام الدهر شجنه الفنى

غير ان التوقيع لا يخالف الشاعر حينما يود بعد ذلك التهام أن
ينقل إلى قصة الداخل . فإذا به يوجه يداه إلى حشايه الشرق
بدعوههم إلى قراءة سيرة ذلك البطل . ويسألهم إن كانوا يريدون منه
أن يروي لهم خبره . فنقل هذا النداء والسؤال « مصوغين في هذا
الأسلوب التعليمي الوعظي بعد ان ذلك الحيز العالي الذي استل به
شوق موشحته .

ثم يفيض في سرد الخبر يذكر نهاية الدولة الأموية وتآمر العباسيين
عليها . ويستطرد في ذكر استعلائ طوائف المتمردين للدعوات الدينية
وتحدها وسيلة للوثوب بالسلطة . إلا أنه لا بدافع من الدولة
الأموية . بل يندد بما ارتكبه من مظالم ولا سيما في حق آل البيت .
ولا شك أن حديثه عن المخلوع التي غطاها المصلون إنما هو إشارة
إلى زيد بن علي بن الحسين الذي قتل في سنة ١٢٠ وأمه بجي بن زيد
الذي قتل واصلب في سنة ١٢٦ . وقد جازاهم الله بظلمهم فابتلاهم
عن هو أظلم منهم

ومن هنا ينتقل إلى حرب عبد الرحمن الداخل من تكيل من
العباس . ثم يشير إلى تلك القصة للأسابرة . قصة عبوره الفرات هو
وتحيه الأصغر . وتلويح الحود لها من الشاطيء بأن يعودا ولها
الأمان . ثم ما كان من عودة أخيه الصغير ودخ الحود إياه

وتوقف شوق قللا يعود إلى إحدى استرسالات الغائبة
محافظ من أسد به أسس لما أحاط به من محن وخطوب مدعوه

إلى التماؤل والتفكك تحمل الرجاء ، وليأخذ العبرة من عبد الرحمن
الداخل

أيا طيبات من قبل انبات
لو إذا شئت حياة فبالرحما
لا يطق درحك عند الأرمات
ان هي تشيبت واصل لرحما
ذلك الساعيل لاق مفلحات
ثم يكر باصل بها لرحما
قيد تولى عسره وانصرما
نقى من غلده لم يسيسنا
رام بالمعرب مديكا فرمى
ابعد الغمير والفنى السيس

وكان الشاعر هنا يقيم بدور الخوقة في نصفها على ما يحدث على
النسج أوادون في الحكاية الشعبية

وبعد فيتحدث عن سيرة الداخل الطويلة القصية عبر شبال
إفريقية . ومن خلق به من عوالم آياته مثل يدر خادمه . وعن إقلا
من المال إلا من بقية جوهر كانت بعثت إليه به أخته . ويصف
أحوال السبال الإفريق . وما كان يدور فيه من حروب وعنف عند
مرد الداخل به . ويتحدث عن أخلاق عبد الرحمن وحرمة
وانصرافه عن اللهو والصيد واهتمامه بأخذ من الأعمال

ثم يخاطب الشاعر المركب التي اجتار عليها الداخل مضيق جبل
طارق إلى أرض الأندلس في استرسالة غنائية أخرى تحف من
بصاف السرد التاريخي . وبعد بعد ذلك فمحمل في بيتين ما شاده
الداخل من ملك بن علي الخنق . ولا يدع شوق أبدي إياه مثل هذا
الحديث موعظة من موعظه التي بعد فيها الأخلاق أساساً لكل دولة
رائة

وتخاطب الشاعر نفسه بعد ذلك ، ويسر به الخيال في تأمله
لأحوال الأندلس إبان عظمها وحضارتها ، ويتجمل ترف القصور
الأندلسية ونساءها الحبيلات المرفهات اللاتي كن يهأن الحرير
وينقلن أقدامهن في أحلاط الطيب

وبعد موعظة أخرى عن ثقل الدنيا يعود لمحنة صقر قرش
مشد سطوته . ثم يتحدث عن وفاته ودخه في « قصر امية »
وسماه « أبي فخر الداخل » . فإذا لم يعرف مكانه الذي عبر فيه
لما بهم ؟ لقد كان الداخل صقراً والصقور لا يعرف لها مدون
ومور العظماء على أفواه الناس أو تتجدد همهم ومآثرهم على أبدي
عظمة آخرين

وحتم الشاعر موشحته بكلمة أخرى وعصه لا يصعب و
جليدا إلى ما قال عنه أنه يقفه في ذكر لهرم وسببه محباً م يكن
له ما يقتضيه . وكان الأول أن يكون آخره هو هذا « . . . »
الساعة حول قور العظمة

لقد كانت موشحه صغر قريش موفقة بوجه عام . بل لعلها أجمل أنديلسات شوق . وربما كان من أسباب توفيقها مراوغة شوق بين العناوين القصصية والعناني . وقد كان شوق فيها أمينا على أحداث التاريخ بصفا عامة . ولكن العناصر القصصية والعنانية بحضت من حفاف السرد الذي اتسمت به أراسير « دول العرب » فكان بين الأثرين بون شامع كما أن القالب الذي صيغ فيه هذا العمل وهو قالب الموشحة بما فيها من ترويع للقوالب أصلى على شعره هنا موسيقية جميلة . تكمل بها أيضا نحر الرمل الذي استجده بما فيه من بعثات رنية يمكن أن تتساق وقعه هادئة في مواضع الحنين والتعير عن الحزن . ويمكن أن تدوى في مواضع القوة والجهالة

وقد تابع شوق في سرده لأحداث حياة الداحل ما ورد في كتاب « نفع الطيب » نقلا عن مؤرخ الأندلس ابن حبان^(١٢٢) . على أنه تستوقف نظرا إشارة وردت في وصف أخلاق عبد الرحمن في السبع

الشعر عشر

هجر الصيد في يحيى به وهو بالظن رفيق ذو اصطباد

من هذين الشطرين الملح إلى حبر يذكر فيه أن عبد الرحمن كان حارجا إلى الثغر في بعض عرواته فوقعت عرايق (صرب من طبر

الاء) في حباب من عسكره وأتاه بعض من كان يعرف كلفه بالصيد يعلمه بوقوعها وشبهه بها ويحصد على صيدها فاطرق^(١٢٣) بجواره

دعي وصيبد ولع الفرائق فان هي في اصطباد الفارق
في نفل ان كان لوى حائق اذا النطير هوامر الضرائق
كان لعمري ظل بند حائق

إلى بحر الأشطر

غير أن هذا الخبر لم يرد في نفع الطيب الذي كان جل اعتاد شوق عليه . وإنما في مصدرين لم يعرف أيها طبعا إلا في لندن (هولندا) ومدر يد قبل حلول الشاعر برشلونة بعدة عقود^(١٢٤) . فلعل أحد هذين الكتابين كان من مقتنياته أثناء مناه .

كذلك تلمت نظرا إشارة شوق إلى صاء الأندلس العاتات اللان بطان أحلاط الطيب وثياب الحرير (البيت الثاني والعشرين)

هنا كنت نرى حول النسي فاسيات بالشفاة الناصر
ساعات في التعبير الضما واطنات في حير النسر

فهذه إشارة إلى اصعاد الزمكية جارية المعتمد بن عباد وإلى بركة الطيب التي أمر المعتمد بن عباد أن تتحد لها في مساحة قصره حتى تحوصها هي وجواربها^(١٢٥) . فالزمكية هي التي سوف يجعلها شوق إحدى مولات مسرحية « أميرة الأندلس »

١ - موليته فولدته

كان شوق لا يزال في برشلونة حينما بلغه بأ انتهاء الحرب وإعلان

للمدينة في أواخر سنة ١٩١٨ ، وقد استطاره البيا فرحا لأنه كان بشيرا بقرب عودته إلى وطنه ، غير أنه لم يلبث أن تلقى ذلك البيا الحديدي الفاسح ، وهو وفاة أمه المحور ، فانقلب فرحه حزنا وأسفا على هوان رؤيتها قبل موتها . وكان شوق كما ذكرنا وكما يصرح بذلك سكرتيره أبو المر من أشد الناس برا بوالدته^(١٢٦) . فلم يلبث أن جاشت همه بهذه المربة^(١٢٧)

إلى الله فشكو من عوانى الموى مها
صاب سوبده الفواد وما اصمى

ويذكر أبو المر وشايع الديوان أن شوق نظمها بعد ساعة من وصول خبر الوفاة إليه . وأنه كان من فرط تأثره لا يطبق النظر إلى هذه المربة بعد . فبقت مستورة صم نوافه الخاصة حتى نشرت في الصحف عداة وعانه هو

ولا شك في أن مثل هذا الرثاء للأم لابد أن يكون أصدق ما يمكن أن تحود به قرعة شاعر . وأكثره تلقائية . غير أن الذي بداجشا في هذه القصيدة أنها هي أيضا معارضة لقصيدة المتنبي في رثاء جدته^(١٢٨)

لا لا ترى الأحداث مسجعا ولاعما
لا بطنها جهلا ولا كنهها حلا

ويذكر في تقديم قصيدة المتنبي أنه ورد عليه كتاب جدته من الكوفة تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق وم يمكنه وصوله الكوفة . فكتب إليها كتابا يدعوها للحاق به . فقبلت كتابه وحسب لوقتها سرورا به وعلب الفرح على قلبها فعتها

ورما يستد بالمرء العجب حبا يرى شوق في مثل هذا الموقف الذي لا يصدر فيه الشاعر إلا عن عاطفة صادقة - شاعرا في

معارضة شاعر قديم ... فالمعارضة في العايب تقصى جهدا واعب يطمع فيه الشاعر المتأخر إلى أن يقبس منه بالمتقدم حتى يثبت ثبوت عليه . فهل يسعنا أن نظن ذلك بشوق في مثل هذا المقام ؟

كلا بعير شك . والذين حلقوا على القصيدة ذكروا شدة انفعالهم . وأنه نظمها في غمرة هذا الانفعال وبعد ساعة واحدة . وأنه ستر قصيدته وكان يتوجب العودة إلى الطر فيها . بل لم يسمح بشرها في حياته . ولا شك أنهم صادقون في تعليلهم . وأنه كان صادقا في حربه وألمه وشعره . فالأمر هنا أجل من أن يقبس منه بالمتنبي أو يحاول مطالقته ... ذلك توف لم يكن يسمح به لنفسه إنسان محروم بمنصر الألم قلعه فكيف حسر هذه المعاناة التي مره يترسم فيها فعلا حطى المتنبي في معابه بل وحتى في المعاضة ؟

ربما حسر لنا ذلك التوافق العريب بين حائبي سحرين فكلاهما عريب عن وطنه . يستبد به الشوق إلى أمه (فقد كانت جدة المتنبي كناية أمه فعلا) . وكلاهما منشتر بعرب نفا . بعد سحر عيايب . ثم بأنه حبر الوفاء المعاني . فقد عنه باب فرحة . ثم حشش منه بالرفاء

هذا من ناحية الظروف التي أحاطت بالمرثتين . أما من الناحية الفنية فللمعارضه تصور لنا مدى شوق بالمتنبي حتى كأن شاعر الكوفة العظيم كان يقع في وعي شوق المياطين وسيطر عليه سطره كاملة . وقد رأينا أن صلة شوق المتنبي كانت صلة قديمة منذ أيام طلبة العلم في مرزا . بل ولا بد أن تكون أقدم من هذه الصلة . ولست أظن إلا أن شوق كان يحفظ كل شعر المتنبي أو معظمه حتى إنه كان لا يستطيع من إيساره هكاكا . ولهذا فقد غاصت قرنته هذه بلعاً منه بصورة تلقائية صادقة .

على أننا على الرغم من اعترافنا بحقوق شوق وانطلاقه من مشاعره فإن قصيدته أنت دون قصيدة المتنبي بكثير . ولم يمدحها ذلك الصديق من آفات التملذ والمحاكاة .

على أننا لو نظرنا إلى مصيب الأندلس من هذه المزية لوجدناه ضيقاً محدوداً ، وهو يعترف بذلك بل ويؤكد أنه حتى يذكر أنه لم يكن يجد طمعا للحياة في ربوع إسبانيا مادام بعيداً عن والدته وعن أمه الكبرى مصر^١ .

سرت في الدنيا وجبات عذبا
فما وجدت نفسي لاهرها طمعا
ربح أربح لك في عسر صعبا
وان لم أربح صرنا لاهرا
إذا فحكت رهوا إلى سماها
بكيت المدي في الأرض والسماء
اطمئني برحم أو ألم بدمع
أصل الفصور الرهرم والفرق
فما سرت من عاصري مصر ساعة
ولانت في ذي الدار رابت في ما

٥ - بآيته في ذكر المتن

نظم شوق هذه القصيدة على ما يبدو في أول عهده بالمتنبي في برشلونة ، ولكنه لم ينشأ ، وقد نشرتها الرسالة في ١٥ أبريل ١٩٣٣ بصوان وشولية لم تنشر ، ثم أعاد نشرها الدكتور محمد صبرى (١٩٣٩)

وهي قصيدة حوارية تقوم على « قالت » و « قلت » . ويتجلى فيها شوق صاحبه له من جميلات الأندلس مع تزيين لها - على طريقة عمر بن أبي ربيعة - وهي تسائله عن مناه وركوبه البحر كما يكتفه من خطر ، فنجبها بصيره على الشدائد وتخليه بغضاء الله في صبر وجلد .

وسلمة الأجداد لا من علة
بهي المصيد بظرة ومجته
وملك كزيبا الحديث بمحاطه
فماح كحوظلهم الحما شديده
فماك لغوت الرجال ففقت و
هم لويد مجاني فابيسه

فماك مغيت ففقت ذلك صول
ورفته كسل يستبيسة وورده
فماك ومالك الدهر ففقت فلم أكن
بمكنا ولكن بالأساة وصيفه
فماك ركبت البحر وهو شائد
فماك الشائد عركب عوديه
فماك ففقت الموت ففقت ففقت
أنا من حياكله إذا ما عفت
لوفقت أسباب المساء لخطي
اجعل بمل خياله موفقيه

ثم يتحدث عن شيانة الشامتين فيه ، وهو موضوع أشرنا إلى مدى تأثيره في نفسه حتى ظل يذكره بعد عودته ، ولكنه يعلن أنه لا يعمل بذلك ، فتسائله صاحبه عما إذا كان مقدما على هجاء من آدوه . فيجيب - كالمهذب به في إثارة السلامة - عزوفه عن الهجاء ، ولكنه يصر ذلك بزمه عن ذلك ، إذ إنه يتره بيانه عن الهجو والوقوع في الأعراس

فماك لقد شمت الخو ففقت : لو
فماك السرماد لثبات لطلينه
فماك كسالى بسافجباء فلانيدا
فماك سارت ففقت : ففقت م تركته
فماك به نفسي ففقت لها : دعي
فماك ففقت : الأهلالي لا مياشنة
فماك راج ففقت الفجر أو نطق الخطي
فماك بيان بها برهنة
فماك علميه محضا طاهرا
فماك الخلال وهكدا عيسنة

والقصيدة سلسة التعبير يصبى عليها انحرار اهاديء حركة سريرة في غير صنف ولا صحيح . وهي تصور طبيعة شوق اللبنة المادنة . وبلاحظ أن الشاعر قد اعتد على بعض أبياتها في قصائد له أخرى مثل قوله عن قصيدته في لبنان : (١٩٣٩)

الشراعت الحبيب ليشال الطينا
بهي الطحين بسطيرة ومجته

فالنظر الثاني من هذا البيت هم هذه الشطر الثاني من مطلع قصيدته الأولى مع تصرف قليل

٦ - بآيته في وصف يوم ربيع في برشونه
شرت مجلة الرسالة هذه الأبيات (في ١٥ أكتوبر ١٩٣٣)
بصوان « في الأندلس » ، ووصفها بأنها « أبيات مبعثرة نظمها أمير الشعراء في الأندلس » (١٩٣٥)

والأبيات في وصف يوم من أيام الربيع في برشلونة . وقد استدل على ذلك بأن فيها ذكرا للبحر وهياج أمواجه ، وما كان شوق يرى مثل هذا المشهد إلا في أثناء إقامته بهذه المدينة الحرة . والأبيات

مع كنه على . ندو منه بمصده طوبله لم تحفظ منها إلا مقطع غير متصله - يشتمل على تصوير بديع لحجاب من جوانب الطلعة ونسبه فهي سمى إلى هذا الشعر المخادىء البرقة الذى لم ينظمه سوى عده نظم مع كنهه مثل : مصده فى المعاصيات أو فصائد بسدت محفة . بل هو شعر جفيف قريب إلى النقص . وإن لمأمل لناسب لأن شوقى لم يكثر من هذا الشعر الذى اعتقد أنه كمثل هذه الكنه على تصوير جميل

نصف سدى

ندو من صلب اندر حمسلىو
لقدناه وب بلع السبابا
نصف من حى البوز وحها
وحسب من دحاره اهبابا
لراق مباحه صبحوا ودهوا
رند صحاه حاشيه وطنيا
مسائر ل البسطاح حل واول
عل لأفصاق فاستنظمه المصليا
رسل نسمه ل السحبر برا
عل نسل الرمرد حى دما
كأن سبسمه سمر السعدارى
طعمر النهه او دلى مقانا
عماه اس عباد موحا
ادا حى امراهى والترايا

وهكذا يرسم شوق صورة لها اليوم الربيعى الذى يفتتحونها حبلا نكب أشعه شبه الذهبية على مياه البحر . وتنب كسماته على الرياض طيبة ذكية . ولا يسى الشاعر أن يربطه بحجاب من ماضى الأندلس الإسلامى . فالمعتمد بن عباد كان يسمى مثل هذا اليوم حى يتصرف فيه إلى مجلس من محاسن شرايه وطربه .

على أن الحو لا يلبث أن يتقلب وقت الظهيرة . وما أكثر ما يتغير الحو فى إسبانيا بين لحظة وأخرى . فإذا بالرياح تهب ، وبالسماة تنهد بعبوره ويتبدل ذلك الحس قبحا ، وتوحيج أمواج البحر ويسطع عليه البرق مكانها تتجدد فيه تلك الواقعة القديمة بين نبي الله موسى وفرعون وقومه . أو كأن البحر يعج بأساطيل الحرب .

ومما قدوت ان سبسمه ظهرا
ولم نكر القمامة لى حبابا
تشمث لى واخر وجهها
ودلى مشغورا واخر نسابا
وسدل حى ذاك البت قبحا
وامسك النجم به عديا
وضيح البحر حى حيل موسى
ان يحميه أو فرعون قبا
وابرق لى الحباب كاد مرا
بأسطول الغزيرة قد نصابا

وأود أن أنوه هنا بذلك التجميع الرائع فى البيت الثانى حيا نصف اليوم تشمت شعره واعتزاز وجهه وتدل مشاوه والاعتزاز عن أناسه ، فهذا مشهد لا يبيع إلا عن حياى مصر فى التصوير . وهذه حركة سريعة الإيقاع تش فى النقص الرقة

ونأتى إلى المشهد الثالث ، وهو ذلك المنظر البديع الذى طالما يشهده المقيم فى إسبانيا ، وهو منظر تباطل الثلوج دراب بصاء كنه العطل للندوف مع سطوع أشعة الشمس بين وقت وآخر متحولة قطع العيون

كان شماعها فى الثلج نار
للمسارس حوطا غريبوا السبابا
او المحسنه يوم العرس حيت
فرقت العطلاتل والسبابا
فر سحر السماء لأفطرننا
لكيكال البدر والذهب المذابا
لسروق النوى من بصفاء حبال
كما نروب بمالكتر الريمسا
مادف عجد ظفرت بقطر
فما تسالوه سديا وانبابا
وقطمر الثلوج لكل دوفر
وكمل حبيبته بها لسيابا
فر صور علة فـ
ورلدان صربلية حبابا

والبيت الأخير تصوير للفتيات الإسبانيات وقد خرجن فى مثل هذه اليوم الذى تغمر الثلوج البيضاء فيه الشوارع والحدائق بينا تلتصع عليها أشعة الشمس ، وهن يرتدين معاطف الفراء . والأطفال وقد ألبس أمهاتهن ثيابا ثقيلة مختلفة الألوان . وحياى أطفال إسبانيا مثل هذه الأيام آية من الآيات لا يقدرها إلا من رآها ولا يصورها إلا برشة مقندره مثل برشة شوق

ثانيا : الشعر المتأخرى

نظم شوق هذه المجموعة من الأراجيز التى يضمها كتابه « دول العرب وعظماء الإسلام » لأول إقامته فى برشلونة . وقد أشرنا إلى ما ذكره ابن الشاعر من أنه عطي بهذه الأراجيز كتاب البحر الإسبانى الذى كان يتعلم فيه ، وكانت أول ما اشتمل بمظمه فى سنة ١٢٧١

ويضم كتاب « دول العرب » ألفا وأربعائة بيت من البحر مودعة على أربع وعشرين قصيدة أو فصلا . على أنه لم ينشر إلا بعد وفاه الشاعر فى مارس سنة ١٩٢٣

وتود أن نلفت النظر إلى كون هذه الأراجيز هى فاتحة ما كتبه شوق ، وهو بصور - كما جاء فى مقدمته - جو الكآة الذى كان يحيم عليه ، حتى تراه يتصرف عن الشعر المنائى الذى كان ميدانه الحقيقي إلى هذه المنظومة التاريخية التى لا تخرج عن كونها شعراً تعليميا لا يتنظر أن تتألق فيه شاعرية شوق .

ولا يكف شوقه هذه تسليتي لحروري من الكتاب، إنا يقول
 بون ل أشار إلى أنه التمه استلوي على الصراخ والحطائه (١٧٣٨)

محیی اراد اللہ ہی بقلم

من مع الرحاء ما انعطفت
على ما سمعت في الاحداث

الشيخ الفاضل المصنف كتابه العظيم

فاكر عليه في الحب الفضي

الله بسمه و تعالی

المشقة : $\frac{1}{2} \frac{d}{dx} \left(\frac{1}{x^2} \right) = -\frac{1}{x^3}$

بر باغیچه ای که در میان دو درخت میوه ای و درختان دیگر

ملکی ہذا میں برقی و گیس مراعات دینا بھی ایشیائی اقدام ہے۔

نحوہ شدہ انہوں نے یہ منہ تاریخ کا قلم سے لکھ کر دیا ہے

ہاٹ چھٹی دکان میں بھی یہ ٹھیکہ الہ آباد سے

۲۵۰ هـ (تقریباً) و تمام بن علی (اموی ۲۸۳ هـ) ۱۱۴۱

نظم اس المعتر (ت ۲۹۶) بعد هذین اوجودته لی ذکر دوله الخلیفه

لنعم سي المقصد على أن يبرر مثل هذه الأراجيز التاريخية وأنشدهم

ان بکوں شوق قد نرسم خطا ہوا ہے عمر احمد بن محمد بن عبد

به (ت ٣٦٨) . فقد نظم أريجورة طريقة تلك نحو ١٠٠ معانة

وحسين بن علي التاريخ لانيب وعشرين عاماً من خلافة
عبد الرحمن الناصر لدين الله (٣٠٠-٣٢٢هـ) وقد أورد ابن
عبدية هذه الأجزاء كاملة في كتابه «العقد الفريد»^(١)

ويرجع الدكتور صالح الأشراف شوقي فخر الدين في تاريخه على سبيل
مظلومة لسان الدين بن الخطيب بموقفه الخاطئ في تنظيم
الدول^(١). وما كان هذا صحيحا، إذ لا يستبعد أن يكون
شوقي قد اطلع على هذه مظلومه فقد كانت قد طبعت في تونس في
سنة ١٣١٦ (١٨٩٩ م) غير أنه اعتقد أن كتاب ابن عبد وبه كان
أقرب إلى شوقي وأيسر حالا، وكان يغير شك بين الكتب التي حملها
أمير الشراء معه في منفاه، كما يصرح أبو المز أن كتاب العقد
الفريد «كان أحب الكتب إليه قبل مرخصه وبعد»^(٢).

ويعرد شوق بعد المقدمة الأولى، التي بحمد الله فيها وبشيء علب
وبذكر هدمه من تأليف الكتاب، أربع أراجيز تمهيدية يتناول فيها
موضوعات اللغة العربية والتاريخ والوطن . وكأنه يريد أن يؤكد
اتحاد العربي والقومي المصري والإسلامي . ثم يبدأ الحديث عن
السيرة النبوية الشريفة . فإذا انتهى شرع في ذكر الدول الإسلامية
لتعاقبة ، مرجعها اهتمامه إلى موضوعات حاوية رآها جذيرة بأن يعرد
في فصول خاصة يتناول خلفاء الراشدين . وخلافه أبي بكر .
وخلافة عمر ، وعمر وحالد بن الوليد ، ومقتل عمر ، وعثمان بن
عمر ، وعلي بن أبي طالب . ومعاوية . ثم يعرد فصلين لاثني عشر
كبار القواد أصحاب الفتوح : عمرو بن العاص وخالد بن الوليد ،
ولعله رأى أنه أطال كثيراً في سير هؤلاء الرجال . فخلعه يعرد فصلاً
واحداً للدولة بني أمية كلها . وبعد الفصل للقحمة على الكتاب وهو
« موشحة صفر قرمش » يعود إلى سبق التاريخ حين تحدث عن خلافة

عبد الله بن الزبير ، ثم يحدث عن دولة بني العباس مفتحا بإيها
علاقة الساج . ويختص دعاية العباسيين بأبا مسلم الخراساني بمصل
آخر ، ثم يذكر سيرة أبي جعفر المصور . ويتقل فحاة بعد ذلك إلى
دولة الفاطميين وهو آخر فصول الكتاب

ونرى من هذا العرض أن شوقي لم يسر على خطه وأصبح في توزيع
فصول كتابه أو أجزائه ، إذ لا نجد فيها اتساقا ، ويظهر أنه كان
عامرا على أن يكتب تاريخا طويلا مظلوما لكل دول الإسلام مرتبة
على العصور ، ولكن الملل لم يلبث أن أصابه ، فعمد إلى الإيجاز في
الفصول الأخيرة ، ووضع عند الدولة العظمى .

وعسى الأندلس من هذا الكتاب قليل لا يحو عدة أيام
ويذكر في آخر الفصل انفراد لي فيه . يد يسر لي جديد
عد الرحمن الداخل للدولة أعداؤه في الأندلس . ولكن
لا تقارب محرمته التي أوردتها لسيرة صقر قریش ^{١٤}

والجميعه ان مثل هذا شعر لا يمدو كونه نظما معييبا . عبر به
لا يجلو هنا وهناك من يبات فيها يريق شعر شوق وقد به على
الضمير

٥٥ : الآثار النظرية

مصرية أميرة الأندلس

لا شك و أن أهم آثار شوق النثرية مسرحية « أميرة
الأندلس ».

وهناك خلاف حول تاريخ تأليف هذه المسرحية . فقد ذهب
 لم تشر إلا إلى آخر أيام شوقي سنة ١٩٣٢ . وكانت آخر مقادير
 مسرحيات . ويعتقد ابن أمير الشعراء أن أباه نف هذه المسرحية في
 برشلونة في السنوات الثلاثة الأولى من مقامه هناك . وهو يصرح
 بذلك في كتابه^(١١٦) وكذلك في الرسالة الخاصة التي وجهها إلى
 الدكتور صالح الأشتر^(١١٧) . غير أن الباحث السوري جالف ابن
 الشاعر ويسجل عليه تناقصه حينما قال في كتابه (ص ٦٣ - ٦٤)
 إن إشييلية هي التي أوحى إلى أبيه بتلك الرواية . هي قصته المذكور
 التي بالأنطاط المحبوبة لروايته . وكذلك يشهد الدكتور الأشتر
 قاله أبو العزم أن شوقي كان قد شرع خلال اصطفيه بالإسكندرية
 عام ١٩٣١ في تأليف روايتي عنزة وأميرة الأندلس^(١١٨) على أن
 الدكتور محمد صبري يقيدنا ببيان حول هذا الموضوع ربما كان فيه حل
 للحلاف . ذلك أنه يروي نقلا عن الدكتور سعيد عبده أن شوقي
 كتب « أميرة الأندلس » أثناء إقامته هناك وأنه أتى بها من المسقى في
 محلات كانت أصحح حصول ثرى له ، فلا تبحث رويتا « محبون
 ليلى » و« كليوباترا » أتعد بعيد النظر في « أميرة الأندلس » ، وكانت
 طويلة جدا ومفككة حتى انتهى بها الأمر إلى حجم كراسة ، ومع
 ذلك كانت غاشلة عند تمثيلها منذ الليلة الأولى^(١١٩)

وقد تفهم من هذا البيان أن شوقي شرع في تأليف برومه فعلا وهو في معناه في برشلونة ، وأنه جمع مادتها التاريخية وقام بكتابة مسوداتها الأولى هناك ، وأنها كانت طويلا ويمكنه كما يذكر محمد

عبده فلما عاد إلى مصر أخذ يجمعها ويعد النظر فيها ويختصرها حتى انتهى بها إلى حجمها الذي صدرت به . أما ما يقوله حين شوق من لقاء شوق أعيان مسرحيته في عصر إشبيلية فكلام إشبيلي لا يثبت للنقد . واعتقد أن الدكتور الإشرقي في دفعه شوق لم يمر بإشبيلية إلا مروراً عابراً حتى إنه لم يذكرها في أدبيته . ثم إنه من الواضح أن شوق قد أخذ معظم مادة كتابه من كتاب «نقح الطيب» وأبطل المسرحية الرئيسية شخصيات تاريخية لا يحتاج الشاعر إلى استنباطها من حدران قصر آخرى

وملاحظ أيضاً أن في كلام الدكتور سعد هذه عبارات مفرطة ليس من المقبول أن يكون شوق قد كتب الملحمة في «مجلدات» عديدة . إذ إنه كان يعرف أصول التأليف المسرحي منذ شبابه المكنون . إذ استه بقرسا . ولا يقل أن يكتب شوق بعد عمره وحريه مسرحية بهذا الطول . وإعنا المقبول هو ما ذكرنا من أن المادة التي جمعها هي التي انتظمها تلك «المجلدات» (وإن كنت أظن أنها عدة دلائل)

والشيء الغريب في هذه المسرحية كما سجل ذلك الدكتور محمد مدور^(١١١) أن يكتبها شوق نثراً مع أنها من أولى المسرحيات بأن تكون شعرية . فطالها المعتمد بن عباد ملك شاعر . وكان يوسع أن يستغل من شعره المأثور الصحيح أكثر مما يستغل في روايته لا سيما وأنه شعر على مستوى عالٍ من الجودة يعوق في كثير من الأحيان من أخذوا من الشعر حرفتهم . هذا مع أن شوق ألف مسرحية مثل «الست هدى» شعراً . وهي موضوعها ولغتها أجدر بأن تصاغ صيغة نثرية

عن ن الدكتور مدور . شوق على لغة شوق البرية في هذه مسرحية . إذ إنها خلقت من أفعال المعصيات المديعة المكتوبة التي حدها في غير ذلك من آثاره مثل «أسواق الذهب» . فإلى نثره هنا «رسلا في الحديث» . وهذا حق . فإن لغة شوق في «نعيمة الأندلس» تمثل مصحح شوق وانتلاكه لتأصية البلاغة في قصيد وبغير تكلف . وتدور الرواية حول نهاية ملك المعتمد بن عباد . ذلك الأمير الشاعر المترف الذي كان أشهر ملوك الطوائف في الأندلس . ومن المعروف أن سلطان المظفر يوسف بن تاشفين هو الذي أنهى عصر الطوائف . وخلع هؤلاء المالك ومن بينهم المعتمد وأمر بتفنيه وتسييره إلى مدينة أغمات المغربية هو وأسرته حيث قضى آخر سعى حياته سجيناً

وتتألف المسرحية من خمسة فصول . يبدأ الفصل الأول بتلخيص بوردو الأرملة . يرى بعض رجال بلاط المعتمد يتحدثون عن أحوال المملكة . ومعهم من ذلك الحديث تأزم موقف المعتمد في إشبيلية وأنه الظاهر في قرطبة . وبعض شبة أنه المعتمد قصة لغاتها هي قرطبي يدعى وحسونا . ابن أحد التجار الأعيان وكانت قد التفت به في سوق الكتب بقرطبة . ويعرف من الحديث أن هناك علاقة حب بدأت تتخذ بين الأميرة والفق . ثم يرى بعد ذلك صغير ملك فشتاة من شايب اليهودي الذي أتى ليحيا الإناوة من المعتمد . ولكنه يهجم على الملك فينشط هذا عصا وأمر بقتله . وفي الفصل الثاني

معرفة على أحوال المجتمع الإشبيلي وما يسوده من اضطراب . عن طريق أحداث يشترك فيها حريز بن عكاشة بطل الأندلس . وسطو النصوص على خان إشبيلي كان هو أحوال الملك الإسباني . وهو يحمل معه جوهراً ثمناً . ويكون هذا الجوهر بضعة محصية من نصيب ابن حيون أحد الموجودين في الخان . وفي الفصل الثالث نعلم أن التاجر أبو الحسن وهو والد حيون قد عرفت مراكبه وصاحب فيها أموره . ويقدم ابن حيون متكرراً في زى شيخ مغربي فيقدم له من لدن ما ظفرو به في الخان . ثم يرى شبة تقدم أيضاً إلى الدار متكرراً في رى . وتحدث مع حيون الذي أحته في قرطبة بعد أن يعرفها

ويخص عليها خبر مقتل أخيها الظاهر في قرطبة بعد أن أتى هو نفسه أحسن الإلاء في الدفاع عنه . ويكشف أهل الدار في . في حقه الأميرة شبة المتكررة . وفي الفصل الرابع يرى حيون المظفر وهو هاجموا إشبيلية . خرج هم المعتمد فقاتلهم في شجاعة ولكنه بهم وسقط أسيراً في أيديهم فيحملونه إلى أغمات . أما الفصل الأخير فعرض فيه المعتمد أسيراً في سجن أغمات وهو يتحدث مع زوجته المرسكية وهما يجريان عن حرسهما لفقدتهما أحد . شبة شبة في عمرة القتال الدائر في إشبيلية . ونعرف أيضاً أن التاجر أبو الحسن قد عثر على شبة أسيرة عند أحد قواد المراتطين وأنه عرفها واستفدها ثم رآه هو وابنه وصديقه ابن حيون يهربون من الأندلس ويتفقون إلى أغمات حيث يمكنون من دخول سجن المعتمد . ويكون المواجهة السعيدة للملك الأسير حينما يلتقي بآبته ويبارك رواحها من حيون ويقسم ابن حيون ثروته مع حيون والمعتمد . ويسمى أيضاً خبر آخر سعيد وهو أن يوسف أمر بإعداد دار أخرى حسنة التأسيس لأسيره المعتمد بعد أن رقى له وذكر بلاءه في الجهاد معه ضد ملك الإسبان . وهذا تنهي المسرحية بعد أن خضعت هذه النهاية السعيدة من جو مأساة الحرية

المسرحية مرآة بين الخصائص المعروفة حول نهاية ملك المعتمد بإشبيلية وأسرته بأغمات وبين بعض الأحداث الخيالية مثل قصة الحب بين أمة الملك والفق حيون ابن التاجر القرطبي . وقد قصد شوق إلى ذلك قصداً حتى يجمع من حدة المأساة نقي تمثل في فقد أمة الشاعر لعرضه . والقصة الخيالية المرآة لحظ المأساة الرئيسية يدور فيها التكلف والافتعال . كما أنه كثيراً ما يقوم على صدف بعيدة عن المطلق . غير أن شوق قد أحادى في رسم ملامح الشخصيات الرئيسية وأهمها شخصية الملك الشاعر المعتمد . وإن كان قد أخطأ عليه من المصائل أكثر مما يعرفه التاريخ . له

كما أن شوق أحسن استخدام ما ورد في المصادر التاريخية وأهمها دفع الطيب للمغربي . معظم الشخصيات الخيالية اشتراك في المسرحية فقد عرفها التاريخ وترجمها المؤرخون . وذكر منها فضلاً عن المعتمد زوجته المرسكية^(١١٢) . وأمة شبة^(١١٣) . وبنو الظاهر الذي قتل في قرطبة^(١١٤) . وبطل الأندلس حريز بن عكاشة^(١١٥) . واللص المشهور اللياري الأشهب^(١١٦) .

كذلك يرى كثيراً ما يرد في المسرحية عرضاً من أحياء صحاح تشهد به المصادر التاريخية فهو في تصويره لتقت أهل قرطبة وكثرة تمردهم على السلطان . كما يرى في قول شبة وهي تتحدث عن ولاية أخيها الظاهر . هاه من قرطبة وهجاءها . ودليل على أنسى الظاهر

من هذه الولاية الحمراء التي لم يقلدها فمير إلا قتل أو عرل .^(١٨٨) بهذا الكلام يتفق مع ما يقوله القرطبي في وصف أهل قرطبة «كالحمل إن أثقلت عليه الحمل صاح وإن خففت عنه الحمل صاح»^(١٨٩)

ومرى مثل ذلك في وصف ثنية لبقي الكعب في قرطبة ، وهذا الكلام يؤيد ما جاء في مهاجرة مشهورة بين الفيلسوف القرطبي والطبيب الإشبيلي أبي زهر ، إذ يبين من هذه المقارنة إلى أني حد سم القرطبيون بالكعب والعلم^(١٩٠) . ومن النسخة في الحديث عن محبات شمس^(١٩١) ، وفي كثير من النسخ في الأخرى التي تدل على أن شوقي قد حمل سلال الفقه لأندلسية هذا المعنى .^(١٩٢) وهو صريح الأندلسي وعدائه ومقائده والحياة الثقافية فيه

على أن الملاحظ هو أن شوقي في محاولته تصوير صورة المعتد واستشارة العطف عليه في محنته قد خالف بعض ما يعرفه عنه التاريخ . فهو مثلاً يصنع على لسان أمته ثنية كلاماً تعبير فيه عن قصتها للرواج من القائد المرابطي سيري بن أبي بكر المترواح من ثلاث سنين ، بل تلك حطة لم أجده أبوى عليها ولم ألق رؤية مثلها في حياة أسرى . فهذا أبي جعلني الله فداه لم يتحد على أمي ضرة ولم يكسر قلبها بالشريكة في قلبه^(١٩٣) . هذه دعوى عربية خالفت حقائق التاريخ مخالفة تامة . فإن الأبار في ترجمته للمعتد يقول إنه «خضع عن فمالة امرأة أمهات أولاد وحواري منعة وإماء تصرف»^(١٩٤)

وأعظم من ذلك تصوير شوقي للمرابطين . وهم الذين حموا الإسلام في الأندلس في صورة أقرب إلى الوحشية والجهل والفسح وقد يكون لشوقي بعض العذر في ذلك ، فقد استمد كل أحاده من منبع الخطب . وكان هذا يقل عن مؤرخين وأدباء أندلسيين حصلهم تعصبهم بدمهم ضد المعاه وكراهيتهم لحكمهم على النبل منهم وتشويه صورهم . كذلك لا نستبعد أن يكون شوقي قد قرأ ما كتبه مؤرخ الموحدي البهازي دوري عن المرابطين في كتابه «تاريخ المسلمين في إسبانيا» وهو كتاب صدر بالفرنسية في سنة ١٨٨٨ . وكان دوري من أشد الناس إعجاباً بالمعتد بن عباد وبميره من ملوك الطوائف كما هو للمرابطين أشد الكراهية

هوامش

(١) ابن الأثير في تاريخه لأدب الموحدين في سنة ١١٩٨ هـ . وقد وجدته هذه المقابلة في النسخة الثانية من كتابه عن حياة المعتد بن عباد .
(٢) ولكن هذه المقابلة التي سجلها في شوقي هي من حياة المعتد بن عباد .
(٣) ابن الأثير في تاريخه لأدب الموحدين في سنة ١١٩٨ هـ . وقد وجدته هذه المقابلة في النسخة الثانية من كتابه عن حياة المعتد بن عباد .
(٤) ابن الأثير في تاريخه لأدب الموحدين في سنة ١١٩٨ هـ . وقد وجدته هذه المقابلة في النسخة الثانية من كتابه عن حياة المعتد بن عباد .

ومن هنا نجد تلك العبارات الجارحة التي ساقتها شوقي على السنة شخصيات للسرحة في وصف المرابطين ، ففلاص مصحك للملك يقول لثنيته حينما علم بحطبة القائد سيري بن أبي بكر إياها : «بني لا أهلك بتيس المغرب»^(١٩٥) . ويصور شوقي المرابطين على أنهم لم يدخلوا الأندلس إلا طمعا في حيراتهم^(١٩٦) ، ويردد التهمة التي درج الأندلسيون على إطلاقها على يوسف بن تاشفين وأنه كان جاهلاً لا يفهم كلام العرب حتى إنه يحتاج إلى ترجمان يفسر له ما يقوله الأدياء والشعراء . وهي تهمة كان أول من بدأ بتوجيهها الشفدي في رسالة في فصل الأندلس^(١٩٧)

وقد سبق أن ذكرنا أن شوقي كان قد طلع على دراسة في «الأسكندر كودير» حول المرابطين ، ودرسهم بحسب ما جده هذه العبارات التي وردت في أسرحته ووصفهم بأسوأ الوصف

وأخيراً هذه صفحات حاولنا أن نقوم فيها بدراسة لعلة شوقي بالأندلس من خلال إقامته في صفاء بإسبانيا على مدى أربع سنوات . نرجو أن نكون قد قدمنا بها مجموعة من الملاحظات التي قد تعين على إلقاء مزيد من الضوء على أدب أمير الشعراء

ونبقى في النهاية مجموعة المقالات التي كتبها شوقي مؤرخاً وهي «أسواق الذهب» التي سبق أن ذكرنا أن شوقاً كبيراً منها قد كتب في فترة المنفى كما سجل شوقي نفسه ذلك . ويثير ذلك قضية تستحق أن نطرحها للنقد ، وهي محاولة تمييز ما كتب منها في إسبانيا وما كتب منها بعد العودة إلى مصر ، فعمل أساس هذا التمييز تمكين دراسة ما هو نتاج المنفى من هذه المجموعة في ضوء بحث شامل لنثر شوقي . وهو ما لا يلي به هذا المقال ، فلعل لنا عودة إلى هذا الموضوع نحاول أن نكون فيه حظه من الدراسة

وفي النهاية إذا كان هذا المقال إسهاماً في الاحتفال بمرور نصف قرن على وفاة شاعرنا الكبير فإننا نعتقد أن خدمة أدب شوقي تكون تقوم هذا الأدب تقريباً موضوعها لا يشغل في إسبانيا المديح ولا ينزلق إلى التجريح . ولا شك في أن عبارة الأدب هم الذين يجد الدارسون دائماً والنقاد في إنتاجهم جديداً يمكن أن يقال

(١) ابن الأثير في تاريخه لأدب الموحدين في سنة ١١٩٨ هـ . وقد وجدته هذه المقابلة في النسخة الثانية من كتابه عن حياة المعتد بن عباد .
(٢) ولكن هذه المقابلة التي سجلها في شوقي هي من حياة المعتد بن عباد .
(٣) ابن الأثير في تاريخه لأدب الموحدين في سنة ١١٩٨ هـ . وقد وجدته هذه المقابلة في النسخة الثانية من كتابه عن حياة المعتد بن عباد .
(٤) ابن الأثير في تاريخه لأدب الموحدين في سنة ١١٩٨ هـ . وقد وجدته هذه المقابلة في النسخة الثانية من كتابه عن حياة المعتد بن عباد .

(٧) انظر حول فتح العرب في هذه المنطقة وحول قرطبة جملة كتاب الدكتور
جسبي موسى فير الأنطلس القاهرة ١٩٥٩ من ٢٤٥ - ٢٥٠

(٨) انظر مقدمه الطبعه الأولى من الشوقيات في كتاب الدكتور طه وادى للنشر عليه من
نيل من ١٩٨١ - ١٩٨٢ . وكذلك الشوقيات المجهولة ١ / ٦٧ وقد كان من ترجم
هذه الصداقة للثقافة بين الرحيل كتاب شكيب أرسلان عن شوق وشوق فوسدقة
اربعين سنة . القاهرة ١٩٣٦

(٩) انظر كتابه «الحلل السلس في طريقة الأندلس» في ثلاثة مجلدات . القاهرة
١٩٣٦ - ١٩٣٧ وكذلك «غزوات العرب في غرسة وشمال إيطاليا وفي سورسرة»
(٥) نشر هذا المجلد في مجلة مركبي . المجلد ١٣ - ١٤ من السنة الثانية . ١٥
بولية - أغسطس ١٩٩٥ . ولكن المجلد قد تم يرجع إلى شهر فبراير سنة ١٩٩٧
واسمع الشوقيات المجهولة ١ / ٢٤

(٦) المرجع السابق . نفس المصحة

(٧) نشرت هذه المصحة في المجلة المصرية . أول يوبه سنة ١٩٠٠ انظر الشوقيات
المجهولة ١ / ٢٠٣ - ٢٠٥

(٨) نشرت في المجلة المصرية في أول يوبه ١٩٠٠ الشوقيات المجهولة ١ / ٢٠٦

(٩) نشرت في مجلة مركبي . أول . نوفمبر ١٩٠٥ الشوقيات المجهولة ٢٤ / ٣٤

(١٠) نشرت هذه الأبيات في كتاب «ذكرى الشاعر» للأستاذ أحمد عبد وعنه نقلها
الدكتور محمد صدي في الشوقيات المجهولة ٢ / ٤٢ وهو يرجع أن شوق نظمها
حوال سنة ١٩٠٥

(١١) انظر مقدمة الشوقيات في كتاب الدكتور طه وادى ١٦٩

(١٢) من هؤلاء الأندلس الفرنسيين انظر ما كتبه عبد الامون في كتابه تاريخ الأدب
الفرنسي . وما يتعلق بصورة إسبانيا والأندلس الإسلامية في أدب الفريمانسيه
الفرنسي انظر كتاب ما . باسوليداد كاسمك فوجوي . صورة شوق في السلم في
الأدب من القرن الخامس عشر حتى القرن الثامن عشر

Maria Soledad Carrasco Urgoiti. El moro de Granada en la literatura
del siglo XV al XX. Madrid. 1956, pp. 257-271

(١٣) الشوقيات المجهولة ١ / ١١

(١٤) مقدمة الشوقيات في كتاب الدكتور طه وادى من ١٧٨ - ١٧٩

(١٥) المرجع السابق من ١٦٨

(١٦) الشوقيات المجهولة ١ / ١٧٢ - ١٧٣

(١٧) كذا ورد اللفظ في المصدر المذكور في المطبعة الشافعية وكثير من المصنفين
«التصنيف» . فالإشارة هنا على ما يبدو إلى معنى القيس الذي كان يقبضه الملك
القبلي . ونقول شوق عنه أنه «قيس الإكليل» - يعني إكليل الشعر - إشارة إلى
الحديث النبوي (رسول الله صلى الله عليه وسلم) عنه «وبه رشف لأمرى القيس ياق» . قاله
الشاعر «أ» . صاحب «لوح الشعر» . راجع هذا الحديث في كتاب الشعر والشعراء
لأبي كتيبة . تحقيق الأستاذ أحمد محمد شاكر . من ١٢٦ - ١٢٧ . هذا وقد
المسطر الورق شوق «أ» . ص ١٠٠ . ص ١٠٠ من ترجم «التصنيف» على نظير القيس
«التصنيف» . لا «التصنيف»

(١٨) موسى هو الفريد دي موسى . ويمن شوق ببلاده مجموعة مشهورة من شعره تدعى
بالبلابل الأربع . وهي أربع شعره أمثال . وقد بدأها ببيت «أ» (١٨٣٥) ثم اتبعها
ببيت ديسمبر (١٨٣٥) . وفيه مخصص (١٨٣٦) وقلة «أ» (١٨٣٧) وهو يصور
فيها تحول الشاعر وأسلوبه من الأمل والحب إلى الألم والحزن . أما
«جوريل» . فهو ترجم عودنا عليه شوق في نقده للأسماء الأجنبية لأمر «أ» . ولا
Gratiella . وهو لقاء كان لآخرين معها مغامرة غرامية في تأمل حينا حل
لها في سنة ١٨٦١ . وقد أخذ لآخرين من اسم هذه المغامرة خورنا لرداءه احد على
سنة ١٨٤٩ . وما يقصر ذكرى هذا الحب القديم على طريقة الشعراء الرومانسيين في
اصفاء المظاهر على تلك العلاقات

(١٩) مقدمة الشوقيات في كتاب الدكتور طه وادى من ١٧٠

(٢٠) انظر درجته الباحنة نيل حسن محمد الدين . كلفه ودمته في الأدب . من
بدون تاريخ من ٢٨٧ - ٢٩٤

(٢١) مقدمة الشوقيات من ١٦٦ - ١٦٧

(٢٢) مقدمة الشوقيات من ١٦٧ . وشوقيات المجهولة ١ / ٢٩ - ٣

(٢٣) نشرت جميعه لطراف بالقاهرة د. ن . من حاشية من ١٢٨٦ - ١٨٧

(٢٤) كانت أولى طبعات فتح الطبيب هي طبعة دوزي وديجا وكريل وزيب . ولكنها
انتهت عن القسم الأول منه . وقد صدرت في مجلد في مدينة ليدن بولندا بين
سنتي ١٨٥٥ و ١٨٥٧ . ثم طبع الكتاب كله كاملا في جولاى سنة
١٨٧٩ / ١٨٦٣ . وهي طبعة كثيرة المخرى والخطأ . ولكنها كانت المصدر
الوحيد لم يرد معرفة شيء من تاريخ الأندلس ولديا في ذلك العصر

(٥٤) انظر هذه القصيدة في مجمع الخطب للمعري ٤ / ٤٨٦ ٢٨٨

(٥٥) القصيدة في السجيات ٢ / ٩٠ وهي بغير تاريخ ، ولكن مستهـ انها قبل سنة ١٩١٤ لأن لشوق قصيدة أخرى في الثلاثين (٢ ٣) وهي حول موضوع نفسه وتعمل على الجمع للذكر

(٥٦) من عباس بن فرناس انظر المغرب في حل المغرب لأبراهيم بن عبد بن حنبل في شوق ص ١ / ٣٣٣ والقصيدة لأبراهيم بن حنبل متحفها طبع في بيروت ١٩٧٣ من ٢٧٨ ، مجمع الخطب للمعري ٣ / ٣٧٤

(٥٧) انظر على سبيل المثال في سماع الشريفي القصيدة في مجلس أهل الحريرة تنحيد الذكور لسماع عباس القسم الأول من ٣٧٩

(٥٨) توجد هذه القصيدة في الطبعة الأولى من الشوقيات ص ٧٤ ولقد نص الشاعر في مدحها على أنها « أول نظم » وتقول القصيدة :

مهر الحبيب لفتت يا غيري انظري ولسرهي في حشر ذلك المظفر

فإذا صح ما يراه الشاعر من أنها أول نظم فمع ذلك انه قلما هو ما يزال طالبا في مدرسة المعري (أي بين سنتي ١٨٨٥ و ١٨٨٩) وإلى هذا التاريخ إنشود اصحاب شوق بالبحر والحرارة مما كانه ومعارضة وانظر في هذه المرحلة المبكرة من حياة شوق الشعرية الشوقيات المجلد ١ / ٢٣

ويبدو ان شوق اراد ان يعارض بهذه القصيدة المعري في طرح الترتيل وبسته بالمد (وإن استلزم حرف الروي بين القصيدتين)

اصل شوق في المصراع والظهر وألام في كمد عليك وانظر

(١) اجمع هذه القصيدة في ديوان المعري بتحقيق الأستاذ حسن كامل الصديري

د المعارف ١٩٧٧ - المجلد الثاني ص ١٠٧٠

(٥٩) الشوقيات المجلد ٢ / ٢٩٢ وهي مقدمة قصيدة أخرى للمعري (ديوان ١٩٧١ / ٢)

له عهد سوية ما انفرا إلى جوارى البادية / الجية / المظفر

(٦٠) صدرت القصيدة في ٢٥ أكتوبر ١٨٩٤ انظر الشوقيات المجلد ١ / ٩١

(٦١) ديوان ابن زيدون ، بتحقيق الأستاذ حسن كامل كيلاني ولقد ترجمت خليفة إلى مصطلح نهاية الخطب سنة ١٣٥١ / ١٩٣٢ ص ٨ - ٩

(٦٢) انظر المصيرد لأبراهيم بن عبد الأول من ٣٧١ و ٣٧٢ مجمع الخطب للمعري ٤ / ٢٠٦ ، إلا أن المعري سبب الأبيات المذكورة في كتابه (١) في ديوانه

(٦٣) في ديوان المعري ، وما أنشده ورد في المصيرد للذكرين في شوقية كفاقة (٦٤) انظر ديوان ابن زيدون بتحقيق الأستاذ سيد كيلاني ٩ ط الخطب ١٩٦٥ ص ١٨٣

(٦٥) الشوقيات المجلد ٢ / ١٤٤ - ١١٥

(٦٦) الشوقيات ٢ / ١٣٦

(٦٧) كلها في الشوقيات وفي الطبعة الأولى : « إلى بدلا من « إلى » وهي بغير شك غير للسياق ، إلى أنها هي المصوب ، وأن ما ورد هنا ليس إلا خطأ مطبعيا ، بدلا نظن ان شوق هو الذي شمر هذا البيت

(٦٨) الشوقيات ١ / ٦٥

(٦٩) الشوقيات المجلد ٢ / ٢٣٨

(٧٠) انظر كتاب الأستاذ حسن شوق : أبي شوق ص ٢٢

(٧١) في كتابه : « أنا حشر دائما في صحبة أمير الشعراء » القاهرة ١٩٣٢ ص ٧١ - ٧٢ هذه المنطقة من الجبل حراسي برشوة ولحقا قد كانت بلدة برشوة عظيم

(٧٢) خطوط ما سعى بالترام الحوى للمظفر Fouculet كتاب من لغة جبل تيبدايو Tibidabo إلى جبل مونتسيرات Montserrat فخرهم ، ويمكن أن يمتلئ مركبات هذا الترام أن يطلع على منظر من أجمل مناظر الطبيعة ، حل أن هذا الترام لم يكن قد أقيم بعد حينما كان شوق في برشوة ومع ذلك فلا بد أن شوق قد شاهد جمال الطبيعة في هذه المنطقة خلال إقامة الطويلة هناك

(٧٣) أنديسات شوق ص ١٨ - ١٩ ، وحسن شوق أبي شوق ص ٢١

(٧٤) أنديسات شوق ص ١٨ - ٢٨

(٧٥) أنديسات شوق ص ٢١

(٧٦) يذكر سكوتيه ابن حجر أنه « قل أن تغر ما جئت في الهند في قصده » وكان يمر على بعض الأصدقاء في طريقه للمنتزل على يسكن من أحد من يكثر منه ، وكان يشرف في وجوه الأصدقاء والأهل والجند (١٣) دائما في صحبة أمير الشعراء من

(١٨)

(٧٧) تلاحظ أنه : « التصب الأخير من القرن التاسع ويحدث في منطقة قطلونية بضعة

كبيرة هذه الاتجاهات القطلونية سائر الاتجاه الاستقلالي السياسي لهذه المنطقة (وهو الاتجاه الذي علا فيه النص فحول « إلى دولة اقتصادية ») فقد وجد من بين الكتاب والشعراء من استعملوا هذه اللغة لا مجرد لغة ثانوية لتمامهم بها يسهم بل ارتفعوا بها إلى مرتبة اللغة الأدبية ، فكتبوا بها شعرًا ونثرًا ، وكان من أول من اصطفاها هذه اللغة الكبيرة الكاتب البرشوني جيوان ماراغال Joan Maragall (١٨٦٨ - ١٩١١) »

(٧٨) أبي شوق ص ٣٦ وأنديسات شوق ص ٢١

(٧٩) يقول ابن حجر إنه كان قبل الحرب يشرب كمية كبيرة من الخبثي ولكنه بعد سفره إلى إسبانيا امتنعها باليرة وبعد عودته إلى مصر كان يشرب كميات يسكن بالصودا قبل النوم (١٢ عاما من ٧٦) وفي « سيره الأندلس » (ص ٣٦) إشارة إلى ما كان يدم من شراب في مجلس للتمديد بين عباد ، وبها يذكر حضور مالهه وزيد إنييلة ، وهو قول عارف غير

(٨٠) دول المغرب وعظماء الإسلام من ٦ من المقدمة

(٨١) أبي شوق ص ٤٣ - ٤٤

(٨٢) أفردنا لدراسة الشعر الإسباني المعاصر ملاحا مفصلا في العدد الثاني من المجلد الرابع في مجلة « عالم الفكر » الصادرة في الكويت (سنة ١٩٧٣) ص ١٦٥ - ١٤٠

(٨٣) انظر أيضا دراستنا في الفن القصصي المعاصر في إسبانيا ، مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث من المجلد الثالث سنة ١٩٧٢ ص ٦١٩ - ٧٢٢

(٨٤) ترجمت هاتان المسرحيتان إلى العربية ترجم الأول الدكتور علي عبد الجديع والثانية المذكورة عطية حيكل

(٨٥) انظر عرضا موجزا للملامح الأدبية المسرحية الإسبانية في أوائل القرن العشرين لـ عبد الجديع المسرحية « مركب بلا صياد » للكاتب الإسباني أليخاندرو كاسونا ص ١١ - ١٤

(٨٦) ذكر ذلك الأستاذ حسن شوق في رسالة خاصة وجهها إلى الدكتور صاحب الأثر انظر أنديسات شوق ص ٢٥ ملحق

(٨٧) انظر ما سبقه ذلك في الجزء الثاني عشر دائما ص ٧٤ وكذلك ص ٩٩

(٨٨) أبو الجزء ١٢ عاما من ٧٩

(٨٩) نفس الترجمة والصحة ، وانظر الشوقيات المجلد ١ / ٢٢ ، ٢١

(٩٠) انظر أنديسات شوق ص ٢٥ ، ملحق

(٩١) ١٢ عاما من ٧٤

(٩٢) حافظ وشوق ص ٢٠٥ - ٢٠٦

(٩٣) ديوان ص ١٤ ، ولا شك في أن في هذا الحكم مبالغة كبيرة أدى إليها ، هو واضح في نقد الأستاذ العقاد لشوق من تعامل شديد

(٩٤) انظر كتاب « دراسات نقدية حول التاريخ الأندلسي » ، السلسلة الثانية ، مدريد ١٩٦٧

Francisco Codera Estudios críticos de historia árabe española. Madrid, 1917 pp. 1-95.

(٩٥) انظر الفصل الذي كتبه حول كوديرا ونظم جهوده العلمية في الكتاب القيم الذي ألفه للشرق الأمريكي جيسس مورو الإسلام والمغرب في جهود الباحثين الإسبان

James T. Monroe Islam and the Arabs in Spanish Scholarship. Leiden. ١٩٧٥. pp 128-147

(٩٦) دراسات نقدية حول التاريخ الأندلسي ص ٢٣٥ - ٢٣٢

(٩٧) فرانسكو كوديرا : احتلال دولة الرابطين وسقوطها في الأندلس

Francisco Codera Desaparición y desaparición de los almorávidas en España. Zaragoza 1899

(٩٨) صدرت هذه الترجمات بعنوان « دليل على طبع كوديرا من كتاب النكلا لأبي الأبار » في مجموعة دراسات ومعرض عربية

Angel González Palencia Apéndice a la edición Codera de la Tercera de Aben al-Abbuh en Muestras de estudios y textos árabes. Madrid 1915

(٩٩) كان كوديرا علا يصنع فيه التواضع والإبداع ولمعتر حل تلاميذه وأصحابه حتى أن من كان يخطبه عن مريدته كانوا يسبون أصحابه « بني كوديرا

Aben Codera : مستخلص في ذلك الفصل لسري الذي شاع بين الرابطين

(١٥٩) نسخة من ٢٣
(١٦٠) نسخة من ٥٥
(١٦١) نسخة من ٢٥
(١٦٢) نسخة من ١٠٨
(١٦٣) نسخة من ١١١ وفاء من ٩١

٥٤) صبح الطب ٣ ٥٥٨
٥٥) صبح الطب ١ ٢٨
٥٥) صبح الطب ٢
٥٥) صبح الطب ٣
٥٧) نسخة من ٢٩ وفاء من ١٥٥
٥٨) نسخة من ٢٩ وفاء من ١٥٥



كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

مجله «ابداع»

مجله لآداب والفن

رئيس التحرير: عبد القادر القط

في العدد الأول، هذا الشهر - يناير ١٩٨٣ - نقرأ هؤلاء:

- أمل دنقل
- د. شكري عياد
- د. هبى حافظ
- فاروق خورشيد
- فاروق شوشة
- كامل أبو
- محمد مستجاب
- يوسف القعيد

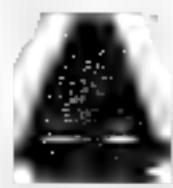
و ملف خاص عن «جابريل جارسيا ماركيز»
و . ملف خاص بالهوى التشكيلية
عن الفنان الراحل . راجح عياد
بقلم : بلال الدين أبو غارى

تصدرها : الهيئة المصرية العامة للكتاب

هذا العام في
معرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب

جناح الهيئة المصرية العامة للكتاب
يقدم

- مجموعة ضخمة من الكتب الأدبية والثقافية ،
- كتب التراث العربي المحققة ،
- كتب الأطفال الملونة
- كتب الفن التشكيلي
- مجموعات مختارة من الكتب الأجنبية
- في الفن والأدب والثقافة
- مختارات من أشهر التسجيلات الموسيقية
- مجموعة كبيرة من المعاجم العربية والأجنبية



أرض المعارض بالجزيرة

من ٢٧ يناير - ٧ فبراير ١٩٨٣

إطار لدراسة تأثير تنويع في الشعر التونسي في الثلث الأول من القرن العشرين على التنوع

يتأكد في البداية أن تأثير إلى أن المسح المتبع في هذا البحث لا يبدو أن يكون مبهما تاريخيا ، يستهدف وضع إطار يوضح أن تلك فيه دراسة هذا الموضوع دراسة مقارنة من جوانبه الفنية الخاصة ، وقد حملنا هذا على الرجوع إلى المجلات والمجلات والنشرية التونسية والدواوين الصادرة في الثلث الأول من هذا القرن ، فبعدت لنا من خلالها مراحل ملاحظة ، تغطي كل مرحلة منها - طبقا لطبيعة التأثير الحاصل - إلى المرحلة التالية ، مما مكنتنا من الوقوف على هذا الإطار الذي تعرضه في هذا البحث إن دارس الحياة الفكرية والأدبية في تونس ، في أواخر القرن الماضي وفي الثلث الأول من هذا القرن ، يلاحظ عميق تأثيرها بالحياة الأدبية والفكرية في مصر ، وذلك عن طريق الصحف والمجلات والكتب التي كانت ترد إلى تونس ، فتحدث من الأثر ما تجلي في الأدب والفكر من هروب التقليد والإصلاح والتجديد .

وفي مطلع القرن العشرين عكس هؤلاء الشعراء - أيضا - حل شعر شوقي وحافظ ، يستلهمون منه طرائقه ، ويحاكون صوره وأوزانه وقوافيه ، ويقلدون مواضعه ، وكان قصاراهم الإجابة في محاكاة الشعراء ، وقد وجد الشعراء التونسيون الذين ألفوا الصياغة التي أرسنها مدرسة الإحياء الشعري طابعتهم في تطوير شوق وحافظ لهذه الصياغة ، ومنها عناصر رادت في قيمة الشعر وشدة أسره ، لذلك تقاسم الشعراء التأثير ، على أن حافظا قد استلهم بالحجاب الأكبر منه ، حسب الاحتمال الذي ذهب إليه محمد الفاضل بن عاشور ، وذلك لسهولة شعره ويسر ميثاقه ، وتلبية عطامح الشعب واحتفاله بالأحداث الكبرى في عصره

يقول الشيخ محمد الفاضل بن عاشور : « وقد اعتمدت هذه الطريقة - في الشعر التونسي - على محور النهضة الشعرية بالشرق الذي يملك بطريقه شاعرا مصر حافظ وشوقي . وربما كان حافظ أقربا أثرا بسبب ما امتاز به شعره من شدة البعد عن الطرائق الشعرية القديمة ، وشدة القرب من حركة الإصلاح الفكري والديني ، وهي صاحبة السلطان الأعظم على نهضة الفكر بتونس ،

وإذا كان من نافذة القول ، الإشارة إلى أن البارودي كان رائدا للإحياء الشعري في مصر وفي سائر البلاد العربية في القرن التاسع عشر ، فإنه من المفيد أن نوضح أن الشعراء في تونس ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين من أمثال محمد الشاذلي محله دار (ت ١٩٥٤) ومصطفى أغا (ت ١٩٤٦) ، وصالح السويدي (ت ١٩٤٣) والصادق الفقي ، والحضر حسين (ت ١٩٥٨) ، والمهدي المديني كانوا متأثرين في الوقت نفسه بالبارودي وريثه التجديد في الشعر التونسي في القرن التاسع عشر محمود قابادود (ت ١٨٧١) وهو الذي يمتد في الشعر روحا جديدة ، تهاوت دوما لتماذج الصحلة والأساليب المتهاة والأجيلة الباهتة ، ومن ثم ضد عبر أصديق تعبير عن الصلابة التي هزت الشرق ، تحت وقع نهضة العرب ونوشه والمطبع على شعر قابادود يدرك يسر إلى أي حد كان شاعر مقرب على أثر الشعراء الماسيين خاصة ، والشعراء الميرري في مختلف أدوار الشعر العربي عامة . وقد تألفت للصناعة الشعرية لبارودي وقابادود على التأثير في الشعر التونسي في أواخر القرن الماضي .

ولعل أقوى الآثار الشعرية في هذه الحقبة أثرًا ، في توجيه الشعر بتونس وجهة جديدة بعد قصائد حافظ في الشيخ محمد عبد الله إمام هي قصائده « غادة اليابان » و « العمري » و « لسان حال اللغة العربية » و « استقبال رأس السنة الهجرية »^(١)

وهو احتمال يرداد قوة إذا ما تقصينا أثر كل من الشاعرين في الأدب التونسي ، ذلك أن حافظ مما مثله كان شاعر الشعب في فترة ارتفعت بالأحداث الوطنية ، واحتدم فيها الصراع بين الشعب والمستعمر ، فتحقق حوله الشباب خاصة ، لذلك فإن قصيدة « لسان حال اللغة العربية » قد انخرست في وجدان الأمة واتخذت منها سيلا لمكافحة المستعمر الذي هتك إلى إثناء اللغة العربية وإحلال الفرنسية محلها ، فكانت هذه القصيدة أنشودة تدع إلى التوب والامتنان في الدفاع عن الشخصية القومية . والمطلع على الصحافة والمجلات التونسية في الثلاث الأول من هذا القرن يلحظ إلى أي حد كانت هذه القيمة بالاشهاد بأبيات من هذه القصيدة مما يكن للموضوع المطروق . لقد نشر الزعيم عبد العزيز الثعالبي في مجلة « الفجر » في أغسطس سنة ١٩٢٠ (ص : ٢٢ وما بعدها) قصيدة حافظ إثر تقديم صاف حص به وضعية اللغة العربية في تونس ، كما أن المحاضرة التي ألقاها شيخ الإسلام أحمد بريم عن « حياة اللغة العربية » في مؤتمر اللغة والأدب والعون العربية للمعقد في تونس في شهر ديسمبر ١٩٣١ قد اشتمت لأبيات كثيرة من تلك القصيدة ، كذلك فإن هذا كسيرا من شعراء تونس قد قفوا على أثر حافظ في التحني باللغة العربية وبأهمادها . يأتي في مقدمتهم محمد المأمون البهري في قصيدته ذات المطع :

أضحت لئن فهل ما من نعيم ينحني حلقها بقرم بار

والشيخ محمد الخطير حسى الذي آلت إليه مشيخة الأزهر فيا بعد فهو صاحب قصيدة « حياة اللغة العربية » التي مطلعها :

بصرى نسج في وادي النظر بمنحني أثرا بعد قر

وفي هذا ما يدل على أن حافظا قد استأثر فعلا بالحنان الأكبر من التأثير ، على أن أمير الشعراء برحانة حياله وبراغته في التصوير والتعبير ، وبارتقاده إلى أزهى عصور الشعر العربي ، يستمد منها زكى أنيائه ، ويديم بيانه ، قد أثر بدوره في حياة الشعر في تونس حتى نشوء المدرسة الرومانسية التونسية في العشرينيات ، وقد ساعد على إشاعة تأثير شوقي عمق صلته برعيم الحركة الوطنية آنذاك الشيخ عبد العزيز الثعالبي في أثناء هجرته بمصر ، فقد كانت الحرائد والمجلات التونسية وخاصة (العالم الأدبي) تنقل أخبار لقاءها ، وما كان بينها من صلات تسم خاصة عن إصحاب الزعيم بأمير الشعراء وتمصيه له ، مما كان له أكبر الأثر في التماس الحزبيين حول أمير الشعراء ، وقد حملت هذه الرابطة الأدبية التقليديين في ذلك الوقت على أن يتخذوا هم من شاعر الزعيم الثعالبي وحزبه - محمد الشاذلي خزنة دلو - أميرا لشعراء في تونس ، وذلك لما يوجد بينه وبين شوقي من أوجه

الواقع أن تليف حربه دار بأمير الشعراء نقيا على أثر شوقي يتدرج في مواصلة أصحت غير حصة بين الأدباء التونسيين آنذاك ، تمثل في محاكاة ما يجذ في الحياء الأدبية والفكرية في مصر جاء في إحدى رسائل أبي القاسم الشابي إلى صديقه الأديب محمد الحليوي ، وهي مؤرخة في أكتوبر ١٩٣٠ « إن الضجة في تونس قائمة حول كتاب صديقنا الطاهر الحداد - امرأتنا في الشريعة والمجتمع - وبقاب إن للنظرة العلمية لجامع الزيتونة ، تفكر في القيام عليه ، وطب حجرة كما فعلت مشيخة الأزهر في مصر بطله حسين وكتابه ... معنى أننا نقف في كل شيء »^(٢) . وقد أوردت مجلة « العالم الأدبي » في عددها الصادر في يولي ١٩٣٠ (ص : ٣١) أن الإصرار على اتهام الأستاذ محمد الصالح المهيدي بالمروق إثر إلقائه محاضرة عن الفجرة البوية دليل قاطع « على أن تونس أضحت مصر تقتدي بها في كل شيء حتى في إصدار أحكام الحرمان ولو ضد من لم يتشبه بالأستاذ على عبد الرزاق في شيء » . ونما لهذه المواقفة فإن الشاعر النبال مبعدا لها بكرمى الحزب الأول من ديوانه الذي نشره سنة ١٩٢٦ بالسجديات تليها بأحمد شوقي الذي سمي ديوانه الشوقيات

وحينا شاع لقب أمير الشعراء ، ولقب شاعر الشباب في مصر لم يتأخر الأدباء التونسيون عن البحث عن شاعرين يصلحان مثل ذلك . ولئن كان اتفاق الأدباء التقليديين وأصحا في تسمينهم حربه دار بأمير الشعراء بعد سنة ١٩٢٠ ، فإن اختلاف الأدباء الشباب في تسمية أحدهم بالشاعرين : عبد الرزاق كركاكة (ت ١٩٤٥) ومحمود بورقية (١٩٥٧) بشاعر الشباب كان سائما . وقد حملهم على هذا الاختلاف توفيق الشاعرين إلى أسلوب هنالي يذكّر بأسلوب أحمد رامي ، من حيث شعافية اللفظ وطلاقة الخيال والاحتمال بالم رومانسي شعاف . ويبدو أن السب في اتفاق المبايعين لحزبه دار يتصل في خلوصه لشعر الوطنية أو يكاد ، وفي إعجابهم بحسب النضالي وانتصاره للحزب ورعيه ، وشحمته عناء السجن والعمل من الوظيفة بسبب محربه

ولقد تألفت أسباب عديدة على تفضيه بأمير الشعراء ، تتمثل في أعليا بوضعيته الأسرية وحظوته في القصر ، ومنزله في الحرب الحر الدستوري التونسي ، ومن ثم تصاروت وجوه شبه عديدة بين حربه دار وشوقي ، جمعت بينها برغم بعد الفقة ...^(٣) شوقي بسبب إلى أصول غير عربية وكذلك حربه دار ، فحده الوزير الأكبر (مصطفى خزنة دار) من الماليك ، وهو الذي تولى الوزارة الكبرى حمسا وثلاثين سنة انتهت بسقوطه ومصادره ثروته سنة ١٨٧٢ . وكان قد مهد لاحتلال فرنسا لتونس ، باستملاكه وسوء إدارته وعجائته طمساعة الفرنسية . وكما كان شوقي شاعر الخلدوي ، حطيا في قصره كان حربه دار أحد أفراد حاشية محمد الناصر باي وشاعره وأمير لواء في حرسه الخاص ، وقد خصه الناي برعائه وتشجعه على قول الشعر ، والملاحظ أن الشاعر لعب دورا حاسما في ربط صلة الحرب بالنصر

وللمعائلة المالكة ، وكان كلما تحزب أحد الأمراء أقسم بين يدي الشاعر على الثبات والوفاء وشأه في ربط هذه الصلة كشأن شوق حين أقام الحضور بين الحرب الوطني والخطيوي عباس . وفي شوق إلى لأندلس لأسباب سياسية ، وعزل خزنة دار من وطبقة سنة ١٩٢٢ ، وكان قد سجن سنة ١٩٢٠ بسبب وطنيته ودعوته إلى الثورة على المستعمر واستقلاله زعيم الحرب إثر خروجه من السجن بعصيده عواسها « لك الفخر »

على يدي شوق وحافظ الشعر بالأحداث السياسية الكبرى والملاحم الوطنية ومطامح الحركات الإصلاحية في العالم الإسلامي ، واسترد الشعر على يديها بصارته وعمق تأثيره بما وفاء له من مدح العدل ، ألوان الموسيقى وانتاعم بين الأوران والأغراض ، فلم يعد الشعر صناعة يحللها وهج لا يثبت أن يحمده ولا أنصاعا بلديعة تعزل التوجدان وتنفق رؤى الشعر في مناهات التكلف والعسر ، وبذلك كتب الشعر مواقع جديدة فامتعت قاعدة شذاته . لقد وثق شوق صلته بالتراث الشعري الأصيل فاستلهم منه وعارض أركي نمادجه في مختلف المصور ، وحطم المواصفة التي تفصى بأن يكون الأعمودج المعروض أقل شأنًا من الأعمودج المعارض ، وقد هام الشعراء في لمشرق والمغرب بشعره محاكوه ونسجوا على نسقه ، وكان خزانة دار أحد هؤلاء ، وبدا رجعت إلى ديوانه يجره به ، وقد أتم طبع الجزء الثاني منه سنة ١٩٢٩ ، وجدت أن الشاعر كان كلمة بتقليد شوق في بيته الشعرية ، لذلك أكثر من النظم على الأوران التي أثرا شوق على غيرها وهي (الكامل والوافر والخفيف) وهو قد خمس قصيدة شوق التي قالها في الإشادة بالدستور الذي تصحه السلطان عبد الحميد تركيا وولاياتها الإسلامية سنة ١٩٠٧ .

بشرى البرية قاصبها وفاتها حاط بالخلافة بالدستور حاميا خمسها بقصيدة مطلعها .

حي اللال وكل للفرح نسيها
فلنسمد الترك ولنكبد أعاديا
أسمى الخير ينادي في صواحبيها
بشرى البرية قاصبها وفاتها حاط بالخلافة بالدستور حاميا^(١١)

وشطر وسبح قصيدة شوق

مخبرها بطوفهم حاد والفلول بخبرهم القناء^(١٢)

ولشدة تعلقه بشعر شوق أثر أن يعارضه في قصيدته

حي كأنها الحب فهي ضمة ذهب

بقصيدة سماها « معارضة شوق » جاء فيها

راحمة النبي الطرب سبنا فلا عتب^(١٣)
الديسان منزعمة والحمير نسيك

والكنزوس جارية طاب طوقسها الحب
فهي والحباب صفا القماء والذهب
وذلك بدلا من معارضة الأصل لأبي حواس

حاصل المعنى بسبب يستعمله الطرب

وشطر بردة البوصيري بعد أن عارضها شوق ، كما عارض يائنة شوق

الله أكبر كم لي الفتح من عجب يا عالد الترك جدد حاله العرب
نك التي عارض بها شوق يائنة أبي نعام

وعون حربه دار معارضته هذه به « تحية تونس إلى الجيوش العلية » ومنها

حلم للبدن القصى في معاهدة أنصت بمزلة الأطراف بالقصب
فلق صحيفته اليونان ملقنا من الشبهة بالعار بالحرب
سلوا الملاحم إذ يحض الوطنيس يا سلوا للمطبع عن فوساها النجب^(١٤)

ومن الجدير بالملاحظة أن خزنة دار بويج أميراً للشعراء التونسيين بتأييد من الحزب ، بعد خروجه من السجن سنة ١٩٢٠^(١٥) ولأن تأخرت مباحة شوق الرسمية إلى يوم ٢٩ أبريل ١٩٢٧ فإن تلقيه بأمر الشعراء كان شائعا قبل ذلك التاريخ بكثير^(١٦) ومن بابها حربه دار الشاعر محمد الفاتر القبرواني (ز ١٩٥٣) بقصيدة « بيعة الأمير » مطلعها :

نصر القوي وحارسها وسبل تونس شيخ البيان
لنبل هناء بقلنمه لذت الأمر في السفيوان
لأنت المزار بحرفالنسا لشاعر مصر بهوم الزهان^(١٧)

ومحمد الصادق القوي بقصيد « والنشيد الخزيدي » ومه :

وأشد حزنا الإحسان فبنا كما حب النسيم على البهار
وأشد شغف الأصماع منا قروق لديه سجعات الكبارى
جزوى الله الأمير بكل خير وبالأمرء تفرج الطوارى^(١٨)

وحسبنا أن نؤكد في هذا المجال ، أن تلك المباشرة لم تكن مباينة حية تقوم على ملاحظة التشابه بين شعر شوق وشعر حربه دار ، وإنما كانت مباينة استمدت حقيقتها من الأوضاع المتشابهة التي اكتنفت حياة الشاعرين ، وأن الرعية في محاكاة ما يجري في حياة مصر الأدبية هي التي حبلت الأدباء التقليديين على استطوع هذا القلب له . وكان يجمع هؤلاء الأدباء نادبان « نادى الحميس » في منزل حربه دار و (نادى الثلاثاء) في منزل الشاعر مصطفى آغا ، أما الأدباء الشان ، وكان يجمعهم « نادى قدماء الصادقية » كل يوم جمعة فتداعروا هذه المباشرة الشكية وعكفوا على صياغة حياة فيه يتناعم فيها اللحن الشجي مع النعل في الوطر ويتردد وانصعده عيت بيؤلاء « أبو القاسم الشان ، ومصطفى عريف ، ومحمود

قد كان له قلب كالطنين يذو الأحلام لتهنئته
مذ كان له ملك في الكرم جميل الطلعة بعده^(١٣٠)
ومصطفى حريف بقصيدته «يا نيل الصب ...» ومب

الصهد هلمم لجدده قالدهم قد ثبتت بده
وتخرد فوق النخل بما م كم بتجيك لفرده
والبلبل هز الحصن وغنسى لمن الحب يسرده
يتلو تسبح صابته غنيسلسه وجوده
يلوب زمان يبات نبيسك طي الزم والهدم
ويسير السهم وأوحده ومليك الحزن ومفرده
وبسنان الحد موده (سكران الطرف معروده)^(١٣١)

وعارضها على اليفر بقصيدته «في الليل» .

الحزن هو لك يسهده من يمهده نو يسهده
بما يدر دجي في فن في يسي الطرايب تسأوده^(١٣٢)
كما أن عبد الرزاق كركباكة عارض سيرة شوقي بقصيدته «كان
رمان»^(١٣٣) أما الشيخ الحضر حين فقد حمله إعجابه بمعارضة
شوقي للسان اللين بن الخطيب التي عنوانها «عقير ليريش
عبد الرحمن الداخل» .

لمن لخصو يستنزي فلا يزع الشوق به في الطير
عسطل نظم موشح في نفس الموصوع وعلى نفس الوتيرة وتحل له
الموان ذاته «عبد الرحمن الداخل أو عقير ليريش» ومطمنه
على نفس العز ثمل الثوبا لا تسباني
ليت الأعطار إلا سبيا لسممالي....^(١٣٤)

ومن البين أن شعراء المدرسة الرومانسية التونسية كانوا يقتسمون
حافظا شاعر الشعب على شوقي ، ويؤثرون سهولة لفظه وبسر أحيته
وعاطفته الوطنية واحتشانه آمال اليأساء والمسحوقين . وكل ذلك
يسجم مع طبيعة المرحلة التي كان يمر بها الصال الوطني والحركة
الأدبية في صراعها المحتدم مع الفرجة والتعريب ، لكنهم كانوا
لا يدمرون الإعجاب بشوقي ، والشايف نفسه ما استطاع أن يتخلص
من أسر تأثير شوقي ، بالرغم من تعصبه لأبي ماضي^(١٣٥) وحيوان
والعقاد وتقديمه حافظا على شوقي ، فإن ثوب خيال أمير الشعراء
وتلق موسيقاه قد فرسا على الشايف الناسي به في بعض أعيانه . ولقد
بدا لصالح فضل في محته «ظواهر أسلوبية في شعر شوقي»^(١٣٦)
إمكان اعتماد الشايف في رائحته «حنوات في هبكل الحب» على
قصيدة شوقي «غاب بولوبيا» التي عبطت بكريات الشاعر وصواته
في باريس وتعاقت فيها صيغ موسيقية وتصويرية أخاذة يفضي إليها
تريد المصارع والقافية الدالية .

وظاهرة التدوير والنسق التصاعدي للسؤال ، هذه العناصر
للتضامرة ، هي التي شكلت دون مدافع قصيدة الشايف ، ويتصح

بورقية وعبد الرزاق كركباكة . ومحمد سعيد الخلفي ... «أقطاب
المدرسة الرومانسية في تونس» ، ولهذا ما لبثت إماره حرته دار أن
جنت ذكرها وتعلمن ظلها ، تحت وقع هذا التطور الشعري الذي
عرفته البلاد ، وهو تطور حدث تأثير مدرسة الدبوان والعصه
الهجرة التي اشترعتا معها مستحدثا في الشعر العربي وأمدتاه
أصول نقدية زكت مسيرة الشعر منى ومعنى ، ولقد أسرف الشاعر
الرومانسي محمد سعيد الخلفي في تهجين شعر خربه دار ، باعتباره
شعرا تعلدبا لا يوفق فيه ولا بهاء ، واكتسح المذ الرومانسي إمارته
فتحولت الأقطار عنه واستولت المزاوة على قلبه ، وارتد مرة أخرى
إلى أشعار شوقي وحافظ وأحمد قزاد الخطيب ، ببل بها ويلدّن بها
أشعاره .

وبرغم أن الشايف ومطرواه كانوا تأثيرين على الشعراء التقليديين
فإنهم ما استطاعوا التخلص من تأثير شوقي ، ذلك أن أمير الشعراء
قد أعاد بمعارضاته للزناث الشعري الأصل نصارته وعشق تأثيره ،
فتخلق الشعراء التقليديون والمحدثون منهم على السواء حول
معارضاته ، يقيمون على أثرها بدلا من الخادج الأصلية .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن خربه دار شطر برده البوصيري بعده أن
عارضها شوقي وعارض البابة التي نظمها شوقي في معجزة أبي
نواس ، ولقد عارض مصطفى خرمي (ت ١٩٦٧) «إنية بشوق
بقصيدة عنوانها «حامل الهوى ...» ومبا .

مناج شوقه الطرب	والهوى هو السبب
والبرت بسأفله	حرة الصببا تب
فلمنت عواظره	لهي لبه ليطرب
والهت هواجها	لم تبال من عجبوا
المرى نجسها	والطيرون مصطحب
والدام والسميرة	(حفت كنسها الحب)
والسلود ماله	لستق ولستق
والسمير مساجه	حول موجسها سمع
والصبور لساهده	من غلغها السمع
والحضور لسببنة	والروافد الكسب
والسلاتل المسفرجت	واللهول تسحب
لسالمراج أنسجها	والمزاج والسلم
أنشدت مسلفنة	(حامل الهوى سمع) ^(١٣٧)

وحيث عارض شوقي دالية أبي على الخضرى القيرواني

بالببل الصب من هذه ألهام شاعره موعده .

أمير الشعراء التونسيون في معارضة دالية شوقي :

مفنيلا جلاه مرفده ويسكنه ووخسم عوده

عارضها الشايف بقصيدته «صفحة من كتاب الدموع» :

غصاه الأمر . وأطروه وشجواه اليوم . فلا هذه ؟

مناط عنايتهم وتطلعهم . وفي هذا النطاق يتسرج اهتمامهم بالحياة الأدبية في مصر في أدق عصالها

ولقد زكا الأدب بما تأيد به في مصر واحتدت نفس الممارك الأدبية التي اتسمت لها الساحة المصرية . من ذلك أن عددا من الأدباء التونسيين في العشرينيات يتزعمهم الأستاذ راجع إبراهيم قد أسرفوا في الرد على المويلحي في نقده لديوان شوقي حيث أبان عن همت قول الشاعر :

عندوها بفرغم حناء والفرغان بفرغم الشاء

فاقتضى هذا رمودا من عني المويلحي ، وهم كثر ، وهي ردود نشرت في عدد كبير من الصحف والمجلات التي كانت تصدر آنذاك . كما أن أبا القاسم الشابي كان يحنج لمصر وللعقيدة المصرية (التعبير له) غير أنه بما كتبه الراجعي الذي نقل ظهور العقيدات في مصر^(٢١) .

لقد ألقى الأدباء الشبان الذين تعصبوا لمدرسة الديوان في مهاجمة الراجعي وتهجين الصناعة الفنية لشعر التفيدى^(٢٢) ، أو لانتصار للعقاد وزميله ، والإشادة بطرائقهم النقدية المتحدثة ، ومن يرجع إلى «رسائل الشابي» يجد أنه وزميله محمد الطويل كانا سرهين في التصب للعقاد وفي تهجين خصومه . ورغم انقسام الشعراء التونسيين إثر شوه مدرسة «الديوان» إلى محددين وبقيديين ، وما شب بينهم من خلاف ، سبقت الصحافة والمجلات التونسية فإن الذي وحد بينهم هو الانتصار للحياة الأدبية في مصر في العشرينيات .

ولقد دأب نادي «قدماء الصادقية» و«معهد ابن خلدون» و«نادي الخميس» و«نادي الثلاثاء» على عقد ندوات فكرية وأدبية تمي بكل ما يجد في مصر ، ولا تعني إلا لما بالقبيل الذي يجد في غيرها ، ولقد أفاضت الصحافة التونسية في وصف الألم الطاغى الذي سيطر على مشاعر التونسيين بوفاة المويلحي سنة ١٩٣٠ ووفاته حافظ وشوقي سنة ١٩٣٢ ، وأوردت اهتلات ومحاكاة «العالم الأدبي» ونشرة «الجمعية الخلدونية» ما جرى في جلسات التأبين التي أقيمت لذكراهم ، وقد أسهم في هذه الجلسات الأدباء التقليديون والمحدثون على السواء في حملة تأبين المويلحي التي أقامتها «الجمعية الخلدونية» في الساعة الخامسة والنصف بعد رواق يوم (١٧ إبريل ١٩٣٠) والتي نشرتها «مجلة العالم الأدبي» ، وألقى عبد الرحمن الكواكبي كلمة أرخ فيها للفقيه كما ألقى المرحوم شيخنا محمد القاضل بن عاشور محاضرا عن «كاتب النهضة المصرية» وأسهم شيخ الأدباء محمد العربي الكبادي (ت ١٩٦١) وأبو الحسن بن شعبان (ت ١٩٦٣) وشاعر الشباب عبد الرزاق كركاكة بمرثيات ، وقد ألقى شيخ الأدباء محمد العربي الكبادي باللائمة على شوقي لأنه لم يوث المويلحي قاتلا

وما بال شوقي وهو شاعر قهره وكابه في كل وقت ومكانه وكيف ألقى لم يمتد اليوم فنته فظهر من بحر الفريز عجايبه

من استقرائنا لأعلى الحياة أن الشابي اعتمد «غلاب بولونيا» أيضا في قصيدته «الجنة الضائعة» تلك التي تناغمت فيها ضروب الموسيقى التي تخرج بها قصيدة شوقي ، وفي عدد من المقاطع يبلغ التشابه حدا يصعب معه التفريق بين القائلين ، يقول شوقي ...

كم يا جواد فلو كم هكنا أهذا جمود ؟
هلا ذكرت زمان كنا وزمان كما نرصد .
لطوى إليك دجى الليلاني والنجى ههنا ملود
لفول ههناك مالفول وليس ههناك من نجيد
سرى وعرى في فنيانك والرياح به هجود
فسيب في الاناس يهبطنا به الجم الروحيد^(٢٣)

ويقول الشابي

كم من عهود صلبة في عبوة الفؤادى السغير
... لفهبا وسمى الهيبه لادقيب ولاسغير
إلا السطوفولة حولنا فلهو مع الهب السغير
أهيام كانت للصبية حلالة السروعى المغير
... لنى فلهبها الرياح فلاضج ولاسغور
وسعود نصحك للسروج وللسراب والسغير
ولظل نركض ههنا نراب السراب السطوط^(٢٤)

إن الانتماس في ذكرى حبيبة لم يتركها الزمن واستعاد العمل لماضى من لدن الشاعرين - إلا في موطن واحد استلججته الذكرى (عند شوقي : هلا ذكرت زمان كنا) (عند الشابي : نصبت ...) - والاتكاء بدلا من ذلك على العمل المضارع البقى ، ولحق إلى مرید من التحيل ويحقق «الشهود» حسب مصطلح الصورية - (عند شوقي : لريد ، نظوى ، يذود ، نفول ، يعيد ، نسرى ، نسر ، نيت ، يهبط) (عند الشابي : نبي ، نهيم ، نهج ، نشور ، نصحك ، لظل نركض) - وتعاقب الأفعال المضارعة - (عند شوقي : نسرى ونسر ، نيت نهبط / لا /) (عند الشابي : نبي فنهيم / ها / ، لسود نصحك - و يظل نركض) - إن كل ذلك يحدد اشبه بين المقطعين ويحل تأثر الشابي بشوقي .

ولقد نقل لنا الأستاذ عبد العزيز الشابي المسيد الأسبق للمحامين بتونس ، وكان زميلا للشابي ووثيق الصلة به ، أن الشابي كان شديد الإعجاب بالمرثية التي رثى بها شوقي حاصلا ، وأنه كان يكثر من إنشادها والإشادة بها ، باعتبارها تمثل قيمة فنية وتاريخية متميزة .

لقد استقر في أذهان التونسيين منذ القديم أن الثقافة العربية الإسلامية في المشرق قد اكتسبت عصالها في مصر بالدرجة الأولى ، وأن تطورها كان وكفا في الأقطاب على العطاء المصري في مجالات الفكر والفن ، ولأن أسهمت بعض الحواضر الإسلامية هناك خلال فترات تاريخية محددة في البناء الحضارى للإسلام فإن إسهام مصر كان موصولا لم تقلصه الأحداث ، ولا كتمت من غربة طوارق الأيام ، وكلما جدّ جديد في مصر اهتزله التونسيون وعلموه

واحق أن أمير الشعراء رثى المولحي ، ويدعو أن القصيدة لم
صل إلى أيدي الأديباء التوسيين إلا بعد إقامتهم تلك الحملة
التأسيسية^(٢٦) :

وفي أكتوبر ١٩٣٢ أقيمت الجمعية الخلدونية^(٢٧) حفلة تأبين
لحافظ ثم أقيمت أخرى يوم ٢٤ نوفمبر ١٩٣٢ لتأبين شوقي أي بعد
وفاء الشاعر شهر وعشرة أيام ، وكما قال الشيخ محمد العاقل من
عاشور فقد « قضى الله أن تكون الفخامة دائما في جانب شوقي دون
قرينه فجاءت باهرة في مظهرها ثرية بما فيها من الخطب والقصائد
والدراسات التي نشر أكثرها في نشرة الجمعية الخلدونية لسنة
١٩٣٤ »^(٢٨)

وقد أسهم في هذه الحفلة أجد عشر شاعرا من بينهم شيخ الأديباء
محمد العربي الكبادي ومحمد المرزوقي ومصطفى أغا ومحمود بورقيبة
وجلال الدين النقاش وعبد الرزاق كركاكة ، كما أسهم أربعة كتاب

بمحوث في ادب شوقي ، وبما جاء في مراثي كركاكة
شوق استمع هذا بجيتك شاعر صرف الشباب تحت الأوراق
لننت أذك في القريض أجل من هز القريض عن الممود الفاني

إن الذي أردنا أن نخلص إليه من وراء ذلك هو أن الشعراء
التوسيين في الثلث الأول من هذا القرن قد أمعنوا في تفنيد أمير
الشعراء والاهتداء به والناسي به في معارضاته ، لا فرق بين
محدثهم ومقلدهم ، وبرغم بعد الشقة بين الشائبي وحرره دار وبين
كركاكة والمثنى فإسهم احتلوا جميعا بص شوقي

إن هذا الإطار الذي انتهينا إليه يصلح لأن يكون منطلق لدراسة
قصة تنقضي مظاهر تأثير شوقي في الشعر التونسي ، وتؤكد بالتالي
وحدة الروابط بين تونس ومصر ، ورحم الله شوقيا القائل

بما المشرق منزل لم ينفرد فصيله إن تفرقت أصفاده
وطر واحد على النقص والفقد حتى وإن التمع والجراح اجفاده

الهوامش

- (١) محمد القاضل بن عاشور ، الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٦٩ - ٧٠
- (٢) مجلة الحامد ، تونس ، أوت ١٩٣٧ ، المجلد الأول ، عدد ٢ ص ٢٣
- (٣) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر لزمى العابد بن السوسي ، تونس ١٩١٦
المجلد الثاني ، ص ٢٠٧
- (٤) رسائل المثنى ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٥٢ ، وراجع برسل كاهن في
مميزات مجلة العالم الأدبي ومطامير في الدين والوطنية ، في مجلة العالم ، تونس
١ نوفمبر ١٩٣١ ص ١٢ - ١٣
- (٥) نور الدين محمود ، في الشعر التونسي ، صاحب ومناصرة ، ضمن مجلة الفكر ،
تونس ، أبريل ١٩٦٤ ، ص ١٠
- (٦) ديوان عزه دار ، تونس ١٩٧٢ ، ج ٢ ، ص ٧٢ - ٨١
- (٧) ديوان عزه دار ، ج ٢ ، ص ١١٨ - ١٢١
- (٨) المصدر ذاته ، ج ١ ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥
- (٩) ديوان عزه دار ، ج ١ ، ص ١٣٢
- (١٠) راجع ، أحمد توفيق المثل ، علوم المنصور ، تونس ١٩٦٤ ، ص ٢٧٤
- (١١) راجع مثلا ، نور الحندي ، أنباء في حياة شوقي ، في المجلد ، ديسمبر ، ١٩٦٨ ،
- (١٢) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ، تونس ، ١٩٦٧ ، المجلد الأول ، ص ١٥٨
- (١٣) المصدر ذاته ، المجلد الثاني ، ص ١٧٠
- (١٤) مصطفى خريف ، شوقي وطوق ، تونس ١٩٦٥ ، ص ١٦٩ - ١٧٢
- (١٥) أبو القاسم الشابي : أفان الحياة ، تونس ١٩٨٠ ، ص ١٥١ - ١٥٦
- (١٦) شوقي ودوق ، ص ١٩٨٠ - ٢٠٦
- (١٧) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر المجلد الأول ، ص ٢٠٨ - ٢١٧
- (١٨) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٥
- (١٩) المصدر ذاته ، المجلد الثاني ، ص ٢١٠ - ٢٢٢
- (٢٠) رسائل الشابي ، ص ١١٤
- (٢١) انظر ، فصول ، يوليو ، ١٩٨١ ، عدد ١ ، ص ٢١٢
- (٢٢) التوقيعات ، ج ٣ ، ص ٣٠ - ٣١
- (٢٣) أفان الحياة ، ص ٢٠٩ وما بعدها
- (٢٤) رسائل الشابي ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٩٧
- (٢٥) راجع ، مثلا ، أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب ، تونس ١٩٦٦
- (٢٦) راجع ضمن القصيدة في التوقيعات ج ٣ ، ص ١١٠
- (٢٧) محمد القاضل بن عاشور ، الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، القاهرة ١٩٥٥
- (٢٨) ص ١٥٧
- (٢٩) المصدر والمصحة ذاتها



دار المسريخ للنشر بالرياض

تقدم لقراءتها مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

● الفاصلة القرآنية

الدكتور عبد الفتاح لاشين

● العرب وفلسطين

بحث حول فلسطين كما يعكسه أدب الرسائل الجامعية العربية
إعداد : أحمد فرسوق

● تاريخ العالم الاسلامي الحديث

الدكتور إسماعيل باعي
أ.ك. محمود شاكر

● المدخل إلى علم الجغرافيا

الدكتور محمود عبد العزيز صالح

● جغرافية أوروبا

الدكتور عبد العزيز صالح

● حفرية المملكة العربية السعودية

الدكتور عبد الرحمن صادق الشريفي
طبعة جديدة مفعلة ١٩٨٣

● الاحاديث القديمة

الدكتور محمد اسماعيل شعبان

● حرب الفضاء

الدواء جعفر الدهراني

● التعاون العسكري العربي

الدواء حسن البدرى

● الموجير في جغرافية القربيا

الأستاذ أنور الدقاد

● السلسلة العلمية المبسطة للأطفال

صدر منها ثمانية كتب ملونة طباعة فاخرة

● سلسلة «اعرف بلادك»

سيد إبراهيم

صدر منها ستة كتب عن بعض المدن السعودية طباعة ملونة وعملها

● سلسلة «عابرة العرب»

سليمان فهاص

صدر منها : - الخليل بن أحمد - المحافظ

كما تقدم المجلة العربية الوحيية المتخصصة في علوم المكتبات والمعلومات

مجلة المكتبات والمعلومات العربية

تصدر كل ثلاثة شهور باللغة العربية والإنجليزية

- السوياس - ص.ب. ١٠٧٢٠

مكتبة المسريخ - العليا الرياض ت ٤٦٥٧٩٢٩

تطلب مطبوعات دار المسريخ في مصر من:

المكتبة الأكاديمية: ١٢٩ شارع النور - الدف ت ٨٤٣٥٦١١



شوق وآثاره

ق مراجعة غربية مختارة

صالح جواد الطعنة

إن الهدف الرئيسى لهذا البحث تحديد ما حققه شوق ، من مكانة عالمية ، وذلك بتبع ما لقيه من اهتمام فى الغرب ، وما ترجم له من أعمال إلى اللغات الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا . وقد خلصت نتائج هذا التبع فى البيبلوجرافيا إلى محتوى على أكثر من مائة وثلاثين مصدرا فى اللغات الغربية ، والملحق الذى يترجم ثمانية قصيدة أو قطعة مترجمة سواء كانت الترجمة كاملة أو جزئية (أربعة أبيات أو أكثر) وقبل أن أبدا ملاحظاتي حول مكانة «شوق» فى الغرب ، أرى لزوما على الاستشهاد بأراء ثلاثة من أدباء مصر تناولوا من قبل ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، ما يتصل بعالمية شوق وضرورة ترجمة مختارات من أعماله ، والعوامل التى حالت دون اهتمام الغرب به أو بالأدب العربى الحديث عامة ، وهم أحمد رامى وطه حسين ومحمد مصطفى

على حيوية الأدب الحديث فى مصر فقام بمحاولة لترجمة نماذج من أعمال شوق وغيره من أدباء مصر فى تلك المرحلة : حامد إبراهيم والنفاد والمعلوطى ومحمد تيمور بالإضافة إلى عدد من قصائده ومن الحديث بالذكر قوله عن شوق «إنه أعظم شاعر أشتتته مصر» وإنه من الممكن أن يدعى طاعور مصر . إن لم يكن طاعور فى وجه يدعى شوق الهند ، ولعله أراد بذلك تأكيد مرتبة شوق لادنة بالمقارنة مع شاعر عالمى المكانة كان قد حار على حاشية «بل من قبل

أما الدكتور طه حسين فقد عقد مقارنة مريضة بين شعر طاعور الإنسان التزعة ، وشعر شوق وحافظ الذى وسمه بأنه «شعر أشخاص وظروف» (حافظ وشوق : ١٥٠ - ١٥١) ^(١) قائلا «وتاجور

لقد كان أحمد رامى من أوائل الأدباء العرب الذين حاولوا تصحيح الصورة المشوهة التى يرسمها أو يشيخها بعض الكتاب لغربيين عن الأدب العربى الحديث . إن صح ما نسب إليه فى كتاب «تروبروج هول» ، إذ إننا نقرأ فى الفصل الأخير من الكتاب المذكور - وكان قد صدر عام ١٩٢٨ (أى بعد تكريم شوق أميراً للشعراء على الصعيد العربى عام) - أن أحمد رامى تصدى لما ورد فيه من حكم بين أن يكون لمصر أدب يحاول دحضه . كما يروى لنا المؤلف ، يذكر بعض أسابه كمجهل الإنجليز باللغة العربية . وعدم قدرتهم على قراءة ما يشر من نتائج أدنى فى مصر ، وإهمال الأدب الحديث فى مساهم الدراسات الشرقية ، وعدم الاهتمام بترجمته إلى اللغات الغربية (٤٨ - ٢٠٨ - ٢١٠) . ^(٢) ويبدو أنه أراد التذليل

في الأدب العربي الحديث من غير أن يدعم رأيه بأدلة أو أمثلة
(١٠٧ : ٤٣)

ومن للتوسف أن هذا اللون من التقوم يتردد أحيانا في كتابات
بعض المؤلفين العرب الذين أتاح لهم الظروف كتابة بعض المداحل
للموسوعية أو إعداد دراسات في اللغات العربية

٢

وإذا انتقلنا إلى شوق وآثاره في المراجع العربية فإن ملاحظتنا
ههنا من الترجمة والدراسة لا يزال محدودا ، بالرغم من الزيادة
الملحوظة في الاهتمام به بعد الحرب العالمية الثانية ، كما تدل على ذلك
البيوجرافيا في نهاية هذا البحث . ولا بد لي من الاعتراف بأن
البيوجرافيا ذاتها ليست كاملة ، ولا تدعى الإدام بكل ما نشر عن
شوق في اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية والإيطالية ،
لأسباب واضحة أهمها افتقارنا إلى أدوات مرجعية تحصر ما تم نشره
عن الأدب العربي الحديث في اللغات المذكورة^(١) باستثناء
الإنجليزية ، غير أنها تعطينا صورة تقريبية أو ترميمية خطيرة عامة لما
لديه شوق من اهتمام في العرب منذ العشرييات حتى يومنا هذا .

إن أول ما نلاحظه عند استعراضنا لمدخل البيوجرافيا أن آخره
الأكثر منها ظهر بعد عام ١٩٥٠ لسبب أساسيين ، أولهما التحول
الذي شهدته الدراسات العربية في العرب نحو الاهتمام بالأدب العربي
الحديث ، والآخر ازدياد الإسهام العربي المباشر في التعريف بالأدب
الحديث ، سواء حدث ذلك بفضل خريجي معاهد الغرب ، أو
نتيجة للحضور العربي في عدد من الجامعات الغربية ، أو بفضل
ما ينشر في العالم العربي من مطبوعات في بعض اللغات العربية .

وسأقتصر في ملاحظاتي على المرحلة التي امتدت بين تاريخ
مشاركة شوق في مؤتمر المشرقين (١٨٩٤) في جنيف كشاعر وعام
١٩٥٠ عندما ظهرت مجموعة توري : الشعر العربي الحديث ،
وذلك لأن المقام لا يسمح لي بتناول جوانب أخرى من رحلة شوق
في الغرب . خاصة ما يتعلق بها بإسهام المؤلفين العرب في دراساتهم
الغربية

٣

لعلنا لا نبالغ أو نتجاوز الصواب إذا قلنا بأن شوق كان أول ساع
إلى التعرف بشعره في العرب بسبب تقديمه أو إلقائه قصيدة في مؤتمر
علمي عربي لا يتوقع فيه إلقاء القصائد على الطريقة الأدلوة في العام
العربي . غير أنه يصعب علينا أن نثبت في رد الفعل لدى مستمعيه من
المستشرقين أو وقع مطوئيه في عروشهم . إذ إننا لا نجد بين أعمال
المؤتمر المذكور سوى إشارة طريفة إلى أن شوق «قرأ عملا حول مسألة
(لواجيدنا) عربية ألفها حبيبنا سيده مسلمة» (١٢٢ : ١٠٧)

ولم يمض وقت طويل على إلفائها حتى ظهرت لها ترجمة فرنسية

ترجم شعره إلى اللغات الأوروبية فأصبح شاعرا عالميا يكبره الغرب
الحديث يكبره الشرق القديم ، فهل لو ترجم شعر شوق أو حافظ إلى
الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية يقرأ ويعجب ويغلب العقول
ويضمن لأصحابه جائزة نوبل كما ضمنها لتاجور ؟ كلا ! وليس
مصدر ذلك إلا أن تاجور لا يزدهر العقل ولا يسلم نفسه للخيال
وحده وأن أصحابنا لا يلتصقون شعرهم في العالم الحقيقي
العقول ...» (ص : ١٥١) .

ثم يأتي الدكتور محمد صبري بعد سنوات من قيامه بإعداد عمله
الليل «الشوقيات المجهولة» وبعد مرور مائة عام على ولادة شوق ،
لحرب من أمه في أن تترجم مختارات من شعر شوق إلى الإنجليزية أو
الفرنسية لما له من مكانة عالمية ، وذلك بطريقه إلى أذهان أديباء الغرب
ولهم «^(٢) مشيرا إلى «أن فن الترجمة كالشعر صعب وطويل
سلمه ، وبأخذ في الوقت نفسه على ترجمة الأستاذ حبيب غزالة
لقصيدة شوق «أيتها الليل» بأنها «ترجمة غير دقيقة ولا تبين عن
روعة الشعر المترجم» ويخلص ، بعد ذلك إلى التحليل من جنابة
المترجمين على شعر شوق بترجمتهم السقيمة .

إن هذه الملاحظات التي أبدتها أحمد رامي وطه حسين ومحمد
صبري تعكس - بصورة عامة - الظروف أو الأسباب التي حالت
دون بلوغ شوق أو الأدب العربي الحديث ما يستحقه من مكانة
عالمية ، ولقد قدمها العامل اللغوي . وأغنى به الصعوبة التي يلاقها
غير العربي في قراءة الأعمال الأدبية وتدفقها ودراسة الأصل . حتى
بعد دراسة العربية بصح سوات . وتأخر العربي في الاهتمام بدراسة
الأدب الحديث ، والنسبة الضئيلة من الأعمال الحديثة المترجمة .
ومعطيات الترجمة الأدبية أو الشعرية ذاتها . وطبيعة الشعر العربي
الكلاسيكي . وهي عوامل لا تزال تقوم بدورها المعرقل بالرغم مما
حققه شوق أو الأدب العربي الحديث من ذبوع سبي في النصف
الذي من هذا الغرب .^(٣) غير أن هناك ملاحظات أخرى لا مجال
للحوص فيها ، كالتمسك الذي ورثه الغرب تجاه كل ماهر عربي أو
مسلم ، ولعامل التجاري الذي لا يفرى دور النشر بالمطبعة في نشر
أعمال مترجمة يشتد في روايتها ، والتعالي الأدنى الذي عانى منه
العرب قديما ويعاني منه العرب في تفاعله مع الآداب عبر الغربية
بسبب إحصاء التقوم الأدبي لمعايير خارجية . ولا أريد الانتهاء من
هذه المقدمة دون الاستشهاد بمسودج من هذا التقوم لأدبنا الحديث
ورد في دراسة للأستاذ «ويكتر» عن الأدب العربي نشرت في أوائل
الخمسينيات حيث جاء قوله عن الأدب العربي الحديث : «لن نقف
طويلا عنده لأني - بصراحة - أفتك في أن يكون هناك الكثير مما
يستحق الذكر فيه . إن معظمه - وإن لم يكن كله - يتولى تقليدا
خاصا لأسوأ ملامح أدبنا الحديث ، ولم يشأ أن يجعل حكمه مطلقا
فاستثنى أديبا للمهر قائلا عنهم بأنهم يمثلون المصدر الوحيد للحيرة

في مطلع عام ١٨٩٥ بقلم فيليب بقطي Buchi (٩١) ٤٧١ - ٤٨٨) وبصناعة أقرب إلى النثر والرواية الناجية منها إلى شعر. وقد حلت من بضعة أبيات هاجم شوقي فيها نابليون وحملته على مصر وهي

لما هم العصر وهناك مالمسبون ولت قوائمه السكراء
حاء طينا وراح طينا ومن قبل أنطاشت أناسها العلية
سكنتا عنه يوم غيرها الأهرام. لكن سكونها سميرة
هي نوحى إليه أي تلك (والتر لو) لأين الخيوش؟ أين اللوات

ثم نبع ذلك محاولات متفرقة أخرى لترجمة بعض قصائد شوقي إلى الفرنسية تستهدف تعريف أدباء العرب به. كما يهمهم من مقال نشر عام ١٩٢١ بعنوان «شعر شوقي وحاضرة نوبل»^(٩٢)، بالإضافة إلى صادرات شوقي الشعرية وغير الشعرية لتوطيد صلتك ببعض أدباء العرب وعلمائه وفنائه. كقيامه بتكريم الروائي الإنجليزي «كيب» في أكثر من قصيدة كـ «مصر» (١٩٠٨) و«الربيع ووادي النيل» (١٩٠٩).^(٩٣) وإهدائه قصيدته «أيها النيل» إلى المشرق مارچيلوث (١٩١٥) مشددا في مقدمتها بعصه على لغة العرب وما حقق من شجوه وكهولته في إحياء علومها ونشر آدابها.^(٩٤) غير أن هذه المحاولات - كما يبدو - لم تسهم إسهاما ملحوظا في التعريف بشوقي كشاعر أو أديب في المراجع الأدبية باستثناء ترجمات محمود كقطعة النحلة «مدهعوها» (٧٠ : ٣٥٩ - ٣٦٠) وأبيات من قصيدة «رمضان ولي» نشرها الدكتور صهان غالب في «سريدة الفن»^(٩٥) Le Temps (٤٠٣ : ٣٠) مما يدل على بطء نقل الشعر أو الأدب العربي الحديث إلى العرب. علما بأن الترجمات الأولى كانت بمشاركة بعض الكتاب العرب كعبد الحافي ثروت وعثمان غالب وغيرهم.^(٩٦)

٤

الدراسات الغربية

وإذا جاز لنا أن نحس بالذكر أوائل المشرقيين الذين أسهموا في تهديد لانتشار الأدب العربي الحديث في أوروبا فلا بد أن بدأ بالمستشرق الروسي «كراتشكوفسكي» الذي نشر عددا من الدراسات المهمة عن المصراع في الروسية والألمانية والإنجليزية يرجع أقدمها إلى عام ١٩٠٩ كما يهمهم من تعليق المشرق «كمفهاير» (٥٩ : ٨) ومنها المدخل الخاص بالأدب الحديث، وقد نشر في ملحق الموسوعة الإسلامية (١٩٣٨). بعد جهود الموسوعة في طبعها الأولى خوام من مدخل الأدب الحديث (٩٢ : ٢٦ - ٣٣). وبعد في هذا المدخل نوبها سرعا بمكانه شوقي. وإشارة إلى بعض مصادره العربية^(٩٧) ما في عرى أوروبا فقد كان للمستشرق الألماني «كمفهاير» دور فعال في تعريف مشوقي وغيره من أدباء العربية في هذا العصر منذ أن بدأ عام ١٩٢٤ بنشر رسائله الأدبية عن مصر وغيرها من الأقطار العربية^(٩٨) وأعلل الظن أنه كان أول من نشر مقالا مستقلا عن

شوقي في العرب. وذلك عام ١٩٢٦. (٥٧ : ١٩٨ - ٢٠٦) معتمدا فيه على دراسة الأستاذ حسن محمود حول مسرحية على بلد الكبر (ط ١٨٩٣).^(٩٩) مما نقل من آراء واقتض من أقوال في اللغتين العربية والألمانية. وأضاف إليه موحرا له حمة حمة شوقي على أساس ما كتبه الشاعر عنه في مقدمة السوفيات. ومن أبرز ما جاء في هذا المقال ما نقله عن حسن محمود حول رأيه في منزلة شوقي بين التقليد والتجديد. وهو رأي يأخذ على الشاعر بهجه المتسدين في اختيار الأوزان والقوالب من ناحية. ويدفع عنه من ناحية أخرى «غنى شعره من تعبير عن مشاعر جديدة وحده حده» وما حده فيه من صورة دقيقة روح الشاعر وأنه في حده ولأله. في شوقي - يعتبر عددا بفضل شعره المسرحي الذي حقق في «عنى لك». ولكنه عدل - كما بدا للكاتب آنذاك - عن «هذه السيل إلى أسهل منها» بفضل أن يقرص الوصف والغزل والمديح. على حد بعيد.

ونجح كذلك لشوقي أن يظهر على صفحات النسخ المذكورة بفضل جهود المشرق كمفهاير. في مناسبات أخرى كإعادة نشر قصيدته في مؤتمر الأحزاب المصرية عام ١٩٢٦ (١٢٩ : ١١٥ - ١١٨) أو قصيدته في رثاء ثروت (١٣٠ : ١٣٧ - ١٤١) أو قصيدة الأمير شكيب أرسلان الخاصة بتكريم شوقي (١١٦ : ١٥٢ - ١٥٤). أما الدراسة التي أعدها المشرق المذكور للمشاركة مع طاهر الخميري عن أعلام الأدب العربي المعاصر (أو كما سماهم في مقدمته بزعماء البلاغة العربية الحديثة) فلم يكن لشوقي نصيب فيها سوى الإشارة إليه في معرض حملات العقاد وإشارتي النقدية عليه. ولعل السبب في ذلك أن الخميري كان يأمل إصدار أجزاء أخرى تتناول حقبة أعلام الأدب الحديث. كما يهمهم من المقدمة (٥٩ : ٥ - ٦) أو من قول المشرق عنه في كتمته العربية «وحيث إنني منذ زمن أشكو جهل العرب لأفكار الشرق وفضله المباركة لنا ليت ظله (أي طلب الاشتراك مع الخميري) مع العلم أن ما قام به الآن ليس إلا جزءا لا بد له من تكملة تتناول بقية زعماء الأدب العربي المعاصر. لطبع القارىء على مختلف التذات الرافقة والقوى السامية التي أنعم بها الله على الأمة العربية في شتى الأقاليم. خصوصا الأمة المصرية التي جمعت بين تراث الفراعنة وتراث العرب...» (٥٩ : ٤) إن في هذه الكلمات وسواها من الملاحظات الواردة في مقدمتي المؤلفين دلالة واضحة على حسنة ما كان يعرفه العرب - حتى مطلع الثلاثينات - عن الأدب العربي الحديث ولده جاء الإحساس لدى بعض المشرقين بصور «يسير معلومات أولية عنه» وفرحة مخادج من نتائج أعلامه. كما دفع المؤلفين إلى إعداد هذه الدراسة وحجت الإنجليزية وهو ٥٠ اللغات العربية شيوعا - لغة لها. وقد تناولت بأحجار ثلاثة عشر من رجال الفكر والأدب في مصر والمهجر على حد ارتق. معصم عبد البرقي. وعبد محمود العقاد. وإبراهيم عبد القادر بدر. ومحمود فهمي. ومحمد حسين هيكل. ومحمد عبد الله عابد. وسلامة موسى. وطه حسين. ومي زيادة (من مصر) ٥٠ أبو ماضي. وحبران خليل خبران. ومصطفى نعمة (من المهجر)

وقد شهدت الحقبة المذكورة محاولات عربية أخرى للتعريف بشوق أو الأدب المعاصر في مصر عامة - أممها - حسب تاريخ ظهورها - محاولات حويدى - وجب - وهوى بيرس - وأزبى - وبروكلمان - أما محاولة المستشرق الإيطالي «جويدى» المشهورة عام ١٩٢٧ فهي أقرب إلى الرسالة الأدبية منها إلى التحليل والدراسة - إذ كان هدفها إعطاء صورة عن المهرجان الذى أقيم في القاهرة لتكريم شوق أمم للشعراء - واستعراض ما ألقى فيه من القصائد والكتابات - وبإلقاء شوق في مختلف الأقطار العربية - في حين عكس في أساس المستشرق الإنجليزي «جب» عن الأدب العربى المعاصر - وقد نشرت بين ١٩٢٨ و ١٩٣٣ (انظر ٤٤ - ٢٤٥ - ٣١٩) - بعد مدد - انعطفاً وعمق تحليلها لألف انطوار - والاحاطت بالأدبية التي شهدتها العربى حديثاً - منذ «سحر القمار» السبع عشر حتى أوائل الثلاثينيات من هذا عهد - وقد كان له الفصل في التصديق لسوء الفهم المتشاع لدى الغربيين - وموقفهم السلبى تجاه الأدب العربى الحديث - مستعرباً - بوجه خاص - وروده في كتاب عن مصر - كان قد صدر عام ١٩٢٧ للسيد جورج بايج - حيث جاء قوله «ليس لمصر الحديثة لغة أو أدب أو أساطير خاصة بها» (١٠٩) المقدمة ص ١٠) كما كان له الفصل في إبراز معالم النهضة الأدبية في مصر خاصة - غير أنه - بحكم المذهب الذى رسمه لنفسه - اقتصر على هذا النمط من الرواية والنقد - ولم يعمق التحليل إلا بملاحظات عابرة - وهذا السب لا نجد في دراسته ما يرضى للذكر عن شوق - سوى التلميح إلى مكانته الشعرية - وبمعلق مبحر على محدودية القصصية «عنوان الهند» أشار فيه إلى «غربت الأحداث» واعتمادها القوي على «التمويه» - وبهذا كله نكتلنا عن الذى - عن روح الاعتزاز بمصر الحديثة وبراعتها الفنية - أما جده - «إن الملمح الذى يعطى هذه الرواية أهميتها الأدبية الخاصة بها كتبت بما كتب لشوق مكانته البارزة في الشعر العربى الحديث من تصنع في اللغة ونظم لفظي» مشيراً إلى أسلوب السجع المتقن - وما نأثر في الرواية من مقتبساته الشعرية (٤٤ - ٢٨٨ - ٢٨٩)

وبعد مستشرق الإنجليزي «آزبى» أول من ترجم شوق بحدى مسرحياته كما سعى بعد قليل - كما نعتد دراسته عن شوق وحافظ إبراهيم (١٣ - ٤٩ - ٥٨) - وقد نشرت عام ١٩٣٧ - أولى محاولات الإنجليزية للتعريف بشوق شاعراً - إن أول ما يلاحظه قارئه في هذه الدراسة اعتراف المؤلف بأن العرب لا يولون الشعر العربى الحديث أى اهتمام - وقوله بأن هناك نوعاً من التباطؤ في اكتشاف الجوانب المنتشرة في الأدب العربى عامة - غير أن «آزبى» - يشاء أن يلقى الضوء على الأحباب (أو العربيين) وحدهم في موضوعه سلبى - بل وحدهم بعض النحير في موقف النقاد المصريين أنفسهم من شعره الحديث - مستشهداً ببعض آراء المذكور - حين في كتابه «حافظ وشوق» كقول «...» - عندنا كتاب محدود وعندما كتاب أحبوا النثر القديم - ولكتاب فصلان - فصل هذا التجديد الذى لم يكن - وفصل هذا الإحياء لما كان قد عث به الزمان وعدداً شعراء ولكنهم لم يجدوا شيئاً ولم يشكروا ولم يستحدثوا -

وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم - واستعاروا مذهبهم القى من القدماء - فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل لإحياء - وما زال يقتصرهم لفضل آخر وهو فصل الإمشاء والابتكار - (١٣ - ٤١) غير أن ذلك لم يحل دون قيام الأستاذ آزبى بتحليل بعض أعمال شوق الشعرية والمسرحية - وذكر نماذج مترجمة من شعره ومن مسرحية «مخون ليل» - مشيراً إلى دور شوق في التحديث - كنجوته إلى «الملحنة» أو الطابع الملحمى في أرجوزته ودور العرب وعظماء الإسلام - وإن لم يتغلفه الوقت في ذلك - وتطوره المسرح المسمى معلناً أن مسرحياته تعتبر إسهاماً ذا قيمة فريدة وحيدة (١٣ - ٥٤) - لكن هذا الاهتمام القى بشوق لم ينعكس له مكافأة في حياته سوى لأمر مهمته «رخا» - وذلك عندما أصدر مجموعته «الشعر العربى الحديث» عام ١٩٥٠ - على أساس أن شوق - كمعاصره - حافظ - ينتمى إلى مرحلة سابقة - وأنها (أى شوق وحافظ) اكتسبا شهرة واسعة في الخارج (١١٥ - المقدمة)

وعندما انتقل إلى دراسة «بروكلمان» عن شوق - المشهورة عام ١٩٤٢ - نلاحظ أنها أعرضت مادة وأشمل في معالجتها لأعماله من «يه دراسة عربية أخرى ظهرت قبل الخمسينيات - بفصل ما عرفت عن بروكلمان من مبحث بيلوجريك موسوعى في دراسة الأدب العربى - فهي تحمل تعليقات مركزة مفيدة على مختلف أعمال شوق من شعر وقصة ومسرحية - وبآراء عدد من النقاد العرب الذين تناولوه كالنقاد وطه حسين وعبد لطفى حمزة وإدوارد حبيب - وبإشاراتها المنددة إلى المصادر العربية وغير العربية المتصلة بشوق - وإذا كان بروكلمان قد كثر ما قاله بعض النقاد العرب كتأثر شوق بالحدود بالأدب الفرنسي أو الأدب الأوروبية عامة - وميله إلى تقليد أعلام الشعر العربى القديم - وطموحه إلى أن يكون شاعراً حديثاً ولطيفه العنان وشاعر الشعب والإسلام والشرق - فإنه قد أسهم في بيان مدى اعتراف شوق على رواية «الأميرة المصرية» لعالم الآثار الأثني «جورج إيبس» (١٨٣٧ - ١٨٩٨) عند كنيته «ذل ونها» (٣١ - ٢٥)

٥

إن التعريف بشوق - كالتعريف بالأدب العربى الحديث جدلة - ظل محصوراً في العرب في مراجع المتخصصة من دوريات وكتب وموسوعات حتى نهاية الحرب العالمية الثانية باستثناء بعض انكشافات التي ظهرت - كما يبدو - في الصحف الفرنسية كمقاله إدجار جلاد في «الأخبار الأدبية» الفرنسية (٤١ - ٨) - غير أن هذا الإطالة الضيق من التعريف بأحد بالاتساع تدريجياً بعد نهاية الحرب العالمية الثانية فبعد شوق أو الأدب العربى الحديث عامة طرقة في الدوريات والكتب العامة ومجموعه من المعاجم والموسوعات العامة المحورى كما تشير إلى ذلك السيو حراي - وقد يكون دراسة شعرب العربى إدوارد جورجى المشهورة عام ١٩٤٦ ضمن «موسوعة الأدب» (ديوبورت ١٩٤٦) - وإلى المحاولات لغيره - «لأدب الحديث من ديرة المتخصصة إلى نطاق أوسع من الغرب» ونصه دراسته (٥٦)

الشوقيات المجهولة (١ : ٩ - ١٦) بما لا مجال للشك فيه من الوثائق أن دراسة شوق امتدت بين أوائل ١٨٩١ ونهاية ١٨٩٣ ، وجاء بعده الباحث التونسي « الشعلل » ليخرج بنتائج مماثلة ، حين حدد مرحلة دراسة شوق بين نهاية ١٨٩٠ وأواخر ١٨٩٣ مستعينا ببعض الوثائق التي ذكرها الدكتور محمد صبرى ، وإن لم يرد في بحثه ما يوحي بأنه اطلع على كتاب الشوقيات المجهولة . وإذا كان ما توصل إليه الدكتور صبرى قد أزال الاضطراب في الروايات حول مدة الدراسة ، فإننا ما نزال نعثر إلى دراسة موثقة تربل الموضوع حول تجربة شوق في فرنسا أكاديميا وثقافيا ومدى تأثيره بالأدب الفرنسي ، وبالرغم من تردد الآراء العامة التي يبدونها دارسوه ، وهم بين مؤكد لسعة استيعابه للتراث الفرنسي وقائل بفضالة علمه له أو تأثيره به ، كما أشار إلى ذلك طه حسين في كتابه حائط وشوق (٢٠٠ - ٢٠٣) ، أو محمد صبرى في شوقياته المجهولة (١ : ٢٩ - ٣٠)

(ب) ترجمة محمود ليلي : لقد ظهرت هذه الترجمة التي أعدها المستشرق آربرى عام ١٩٣٣ ، وبفصلها تسير للقراء في العرب الوغوف على النص الكامل لإحدى مسرحيات شوق ، وإن أخذ ، أو يؤخذ عليها أنها جاءت خيرا عما يعين القارئ غير المتخصص على تذوق المسرحية وتفهمها من مقدمة تعرف بالزلف أو خلفية تاريخية تلقى الضوء على قصة محمود ليلي داتا ، بالإضافة إلى ما ورد فيها من هفوات في الترجمة كما ذكر للمستشرق جب (٤٥ : ٤٣٣)

وبالرغم من مرور خمسين عاما تقريبا على ظهورها ظل - أي مسرحية محمود ليلي - العمل المسرحي الوحيد المترجم إلى لغة عربية وفقا للمصادر المتوفرة لدى ، وقد ظهرت لها ترجمة إيطالية في الخمسينيات (٨٥ : ٩ - ٩٦) . وهناك إشارة إلى محاولة قامت بها السيدة راسكين لترجمة مسرحية مصرع كليوباترا إلى الإنجليزية كما جاء في كتاب لاندو عن المسرح والسبيا عند العرب (٩٣ : ٢٥٣) .

غير أن ما يجب ذكره أن هذه الترجمة لم تلق اهتماما ملموسا ولم يعلق عليها إلا عدد قليل من المعينين كالمستشرق جب (٤٥ : ٤٣٣ - ٤٣٤) وأحد كتاب مجلة العالم الإسلامي في الولايات المتحدة (٩٧ : ٢٠٩) .^(١١) أما الكاتب الإنجليزي « برون » فلم يذكر في دراسته عن المسرح العربي في مصر (٧٢ : ١٠٠٩ - ١٠٠٩) سوى قيام الأستاذ آربرى بترجمة محمود ليلي ونشرها في مصر ، علما بأنه خصص بضع صفحات للمسرحية واشتد بعض مفاصلها في نصها العربي

وقد قام آخرون بترجمة مقتطفات من المسرحية داتا بأسلوب أقل تكلفا من أسلوب آربرى كما فعل صاحبها صور من العالم العربي (٩٦ - ٩٧ - ٩٩) ونجيب الله (١٠٥ - ١٩٩ - ٢٠٣) كما يدل على أن ترجمة آربرى - على ما لها من قيمة تاريخية - لم يكتب لها الشوب بين قراء العرب من المتخصصين أو غير المتخصصين

(٤٠ - ٤٤) آراء معروفة عن شوق وأعماله ، كالقول بأن مسرحياته تمثل نقطة التحول الحقيقى في تاريخ المسرحية العربية ، وأن براعته الأدبية دمر أو مطهر للتعبير الذى شهده الأدب العربى ككل ، وأن مسرحه كان ملتزما بالدعاج عن تراثه القومى وتأكيد مزايا الثقافة العربية ، وغير ذلك من الأحكام التي يراد بها بيان ما يتميز به شوق من دور ومكانة ، غير أن الدراسة لم تسلم من العيوب في ذكر الحقائق ، كالقول عن الشوقيات بأنها مقالات تمثل الروح التقليدية القديمة (٥٦ : ٤٤)

٦

ما ترجم من أعمال شوق

إن ما ترجم لشوق حتى الآن يشتمل على المقدمة التي كتبها الشاعر للحرى الأول من شوقياته . ومسرحية « محزون ليلي » . ومختارات من شعره ، ومقتطفات قصيرة من بعض مسرحياته الأخرى

(١) أما المقدمة فتعتبر وثيقة أدبية مهمة تاريخيا ، لا لأنها تكشف عن نشأة شوق وشخصيته ومهواره للشعر محسب ، بل لأنها تمثل كذلك إسهاما ، وإن كان محدودا ، في شوق الترجمة الداتية في الأدب العربى الحديث ، وقد اتسمت بشئ من الصراحة لم بأنها قبل شوق عند الحديث عن أمور مخالفة أو شخصية تتصل بالشاعر وليس من الغريب أن يعثرها المستشرق الفرنسي « هيرى بيرس » وثيقة ذات قيمة حاضرة من الشاعر في النصف الأول من حياته ، وأن يقوم بترجمتها إلى الفرنسية معنفا عليها أو محققا بعض ما ورد فيها من إشارات تاريخية وأدبية (٧٩ : ٣١٣ - ٣٤٠) . ويبدو أن المستشرق حاول أن يثبت بما درسه شوق في موبليه معتمدا على الرواية الشائعة عن تاريخ دراسته هناك (١٨٨٧ - ١٨٨٩) . ولكنه لم يثر على أثر له ، فعلى ذلك بالنقص الحاصل في وثائق المكتبة ومحفوظاتها ، كما حاول تصحيح بعض التواريخ التي ذكرها شوق عن رحلته إلى الجزائر ، ومشاركته في مؤتمر المستشرقين ، ولم يكن التوفيق حليبه دائما ، كما بين الباحث التونسي الشعلل في مقاله : مراجعات في ترجمة أحمد شوق^(١٢)

ويجدد بنا أن عقب قليلا عند موضوع دراسة شوق في فرنسا متسائلين عما استطاع الباحثون أن يكشفوه من الموضوع والاضطراب اللذين يعبران به .

فالشائع لدى الباحثين - كما نعلم - أن مرحلة إقامة شوق في فرنسا امتدت من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٠ . ولم يشد عن ذلك الباحثون من الفرنسيين كهرى بيرس في الثلاثيات وبودو - لاموت في دراسته الحديثة عن شوق . وقد ظهرت عام ١٩٧٧ (٣٠ : ١ - ٢ - ٣٤ - ٣٥) . ولكن الدكتور محمد صبرى قد دلل في كتابه القيم

ترجم إلى الفرنسية ، وإن عددا كبيرا منها لم ينشر إلا في وقت قريب في دراسة طبعت قبل بضع سنوات (بودو - لاموت . ١٩٧٧) أما من حيث الموضوعات فيبدو أن القصائد التي تدور حول السياسة والتاريخ والاحتجاج لقيت اهتماما أكبر ، تليها قصائد الوصف والنسب ثم المراثي وعدد محدود من قطع حكاياته . ويلاحظ كذلك أنها جميعها - باستثناء بضع حالات - نشرت في بحوث أكاديمية أو مراجع متخصصة ، مما يدل على أن اختيار ما ترجم من القصائد لم يتم بسبب الرغبة في الوصول إلى عامة القراء بل كان لدافع علمي أو أكاديمي . وليس من شك في أن هذا اللون من الترجمة ضروري ، وبهذه وظيفة مهمة في الدراسات المبدئية ، ومن ثم في التمهيد لشعر الأدب لترجم على مستوى عالمي . غير أنه لابد أن يشعنه نوع آخر من الترجمة يستهدف غير ذوي التخصص وهو ما لم يتحقق بعد بالنسبة لأعمال شوقي ، أي بمعنى آخر ، نحن نأكلنا بحاجة إلى محاولة حادة لاختيار نماذج من شعر شوقي ، نستم بطاوعها الإنساني وطاقتها على تجاوز الظروف المرحلية أو المناسبات التي اقترنت بها ، والقيام بترجمة هذه المختارات الشعرية ترجمة فنية تليق بمكانة شوقي ، وتتيح لشعراء أو نحاتي الخرج من دائرة طلاب الدراسات العربية إلى عالم أوسع من القراء أو الأدباء الذين يتدفعون الآداب العالمية

إنه لم يعاد الكلام أن يردد مغرولة الجاحظ الشهيرة «والشعر لا يستطاع أن يترجم» ، أو ما يده اليوم المنظرون المعسول بترجمة الشعر من آراء أكثر تعصبا حول الموضوع ، ولكنه من المبد أن يذكر أنفسنا بذلك عندما نقرأ ملاحظات حول ترجمة شعر شوقي ، كذلك التي أوردها طه حسين أو محمد صبري ، أو حين يعلى الدكتور محمد مصطفى بدوي ، وهو من أهم المعين بالشعر العربي الحديث في العرب ، قائلا : «قله هم الشعراء الذين يعدون أصعب من شوقي» ، أو في الأقل يفقدون أكثر منه في الترجمة» (٢١ . ٤١) أو حين يكتشف أن ما ترجم من شعر شوقي قليل يسا - إن - هون بعينه من شعراء العرب المعاصرين

لقد أحصينا ما لا يقل عن ثمانين قصيدة ترجمت ترجمة كاملة أو جزئية ، من غير أن ندخل في هذا الإحصاء قصائد شوقي أو مقطوعاته الزخبية التي ترجمتها إلى الفرنسية حديثا بودو - لاموت (٢٩ . ٢٢٥ - ٢٤٥) وأدرجناها في الملحق حسب ورودها في الشوقيات لبيان توجعها أو موضوعاتها وفي ضوء ما جاء في الملحق المذكور من معلومات يتضح لنا أن معظم القصائد أو المقطوعات

الملحق

من شعر شوقي المترجم

يضم الملحق ماورد في مصادر هذه الدراسة من قصائد شوقي المترجمة سواء كانت الترجمة كاملة أو جزئية . وروعي في اختيار القصائد المترجمة حريا ألا يقل عدد ما ترجم منها عن أربعة أبيات وقد أدرجت المعلومات التالية عن كل قصيدة

(أ) العنوان

(ب) موقع ورودها في الشوقيات .

(ج) المترجم .

(د) لغة الترجمة ما لم تكن فرنسية . وفي هذه الحالة لا ينص عليها .

(هـ) المصدر وقد أعطى رفته في البيوجرافيا

تعد القصيدة مترجمة موحدة كاملة ما لم ترد إشارة خلاف ذلك . الأرقام الموضوعة بين قوسين بعد كلمة أبيات تعني عدد الأبيات المترجمة

• الرموز المستخدمة

ش م = الشوقيات الموهولة .

ب ل = بودو - لاموت . انظر البيوجرافيا رقم ٣٠

ألم = ترجمة ألمانية

إن = ترجمه إنجليزية

إيط = ترجمة إيطالية

القصة	التوقيات	للترجم والمصدر
١ - كبار الحوادث في وادي النيل	١ ١٧ - ٣٣	١ - فيليب بقطي ٢ : ٩١ : ٤٧١ - ٤٨٨
٢ - المصرية البوية	١ ٣٤ - ٤١	٢ - ب ل آيات (١٥) ٣٠ : ٧٨ - ٧٩
٣ - صدى الحرب	١ ٤٢ - ٥٨	ب ل آيات (٢٢) ٣٠ : ٨٦ - ٨٧
٤ - انتصار الأتراك	١ ٥٩ - ٦٤	ب ل آيات (٢٣) ١٠٨ - ١٠٩
٥ - بعد النبي	١ ٦٤ - ٦٨	ب ل آيات (١٠) ١٠٥ - ١٠٧
٦ - مشروع ملر	١ ٧٦ - ٧٧	آبري (ب) آيات (٤) ١٣ : ٥١
٧ - أبيها الحال	١ ٩٠ - ٩٢	ب ل آيات (٩) ١٨٣ - ١٨٤
٨ - حجة	١ ٩٢ - ٩٧	ب ل آيات (٢٢) ١٤٤ - ١٤٦
٩ - مصر تجدد مجدها بنسائها		ب ل آيات (٤) ١٥٧
المتجددات	١ ١٠٢ - ١٠٥	محوري (ب) آيات (٨) ٦٠ - ١٢٧
١٠ - خلافة الإسلام	١ ١٠٥ - ١٠٩	ب ل (باستثناء ثلاثة آيات) ١١٠ - ١١٤
١١ - تكريم	١ ١٠٩ - ١١٢	ب ل آيات (٨) ١٨٤
١٢ - محمد علي باشا الكبير	١ (ط ١) ١١٠	ب ل آيات (١١) ١٥٢ - ١٥٤
١٣ - الخديوي إسماعيل	١ (ط ١) ١١٤	ب ل آيات (٢٤) ١٥٠ - ١٥٢
١٤ - الانقلاب الممالي	١ ١١٩ - ١٢٤	١ - محوري (ب) آيات (٥) ٦٠ : ١٠٩
وسقوط السلطان عبد الحميد	١ ١٢٩ - ١٣٢	٢ - ب ل آيات (٢٦) ١٠٠ : ١٠٢
١٥ - عبث المشيب	١ ١٢٩ - ١٣٢	ب ل آيات (١٠) ١٤٤
١٦ - أبو الهول	١ ١٣٢ - ١٤٤	١ - رامي (ب) آيات ٤٨ : ٢٥٦ - ٢٥٧
١٧ - اليوم سود	١ ١٤٥ :	٢ - ب ل ٣٤١ - ٣٤٦
١٨ - تكليل أنقرة	١ ١٦٣ - ١٦٨	ب ل ٣٤٨
١٩ - وداع اللورد كرومر	١ ١٧٣ - ١٧٦	١ - غرييل (إيطاليا) آيات (٧٠) ٤٠ - ٤٩٢
٢٠ - العلم والتعليم		٢ - ب ل آيات (١٨) ١١٥ - ١١٧
٢١ - باشا الديار	١ ١٨٨ - ١٩٠	١ - غرييل (إيطاليا) آيات (١٠) ٤٠ - ٤٨٨
		٢ - محوري (ب) آيات (٣٥) ٦٠ - ٧٣
		٣ - ب ل آيات (٤٢) ١٢٩ - ١٣٤
		١ - هيروود (ب) آيات (٢١) ٥٠ - ٨٩
		٢ - ب ل آيات (١٥) ١٤٠ - ١٤١
		ب ل آيات (٧) ١٧٤ - ١٧٥

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٢٢ - سجع البردة	١ : ١٩٠ - ٢٠٨	ب ل أبيات (٢٨) ٨٨ - ٩١
٢٣ - خاتمة رياض	١ ٢٠٨ - ٢١١	١ - خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ٦٣
٢٤ - ضجيج الحجج	١ ٢١١ - ٢١٤	٢ - ب ل أبيات (٨) ١١٧ - ١١٨
٢٥ - أخون إسماعيل في أبياته	١ (ط ١) ٢١٧	١ - خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ٦٠ ١٠٦ - ١٠٧
٢٦ - شهيد الحق	١ ٢٢١ - ٢٢٤	٢ - ب ل أبيات (٢١) ٩٧ - ٩٩
٢٧ - الأسطول الصافي	١ ٢٢٦ - ٢٣٠	١ - خوري (إن) أبيات ٦٠ : ٩٧ - ٩٨
٢٨ - الأندلس الجديدة	١ ٢٣٩ - ٢٤٤	٢ - ب ل أبيات (٥) ١٣٥ - ١٣٦
٢٩ - طيف أمير المؤمنين	١ ٢٤٤ - ٢٤٥	خوري (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٢٥ - ١٢٦
٣٠ - ذكرى دشتواي	١ ٢٤٥ - ٢٤٥	ب ل أبيات (٧) ١٠٣
٣١ - روما	١ ٢٥١ - ٢٥٣	١ - بيرس أبيات ٧٨ : ١٠٣ - ١٠٣
٣٢ - نوت صبح آمون	١ ٢٦٦ - ٢٧٤	٢ - ب ل أبيات (١٥) ١٠٣ - ١٠٥
٣٣ - لحية لظفر	١ ٢٨٠ - ٢٨٥	١ - خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ١٠٠
٣٤ - الربيع ووادى النيل	٢ ٢٢ - ٢٥	٢ - ب ل أبيات (١٧) ١٣٦ - ١٣٧
٣٥ - هاب بولوبا	٢ ٢٧ - ٢٨	١ - خوري (إن) أبيات (٨) ٦٠ : ٨٣ - ٨٤
٣٦ - الحلال	٢ ٢٩ - ٣٠	٢ - ب ل ١٢٣ - ١٢٤
٣٧ - بلدة المؤمر	٢ ٣٣ - ٣٦	١ - غبريل (بطا) ٤٠ : ٤٩١ - ٤٩١
٣٨ - الرحلة إلى الأندلس	٢ ٤٣ - ٥١	٢ - خوام أبيات (١١) ٩٩ : ٢٣٣ - ٢٣٤
٣٩ - انيس الوحد	٢ ٥٦ - ٥٨	٣ - ب ل ٤٠ - ٤٢

القصيد	النشويات	للتزجيم والنصير
٤٠ - أبيه الليل	٢ ٦٣ - ٧٣	١ - حبيب خزانة انظر ٩٣ و ٩٧ ٢ - رمي (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٤ - ٢٥٥
٤١ - بكية دمشق	٢ ٧٣ - ٧٦	قزاد حسن علي (أنا) أبيات (٥) ٧ : ١٤٥ - ١٤٦
٤٢ - رمضان ولي	٢ ٧٦ - ٧٨	١ - عثمان غالب أبيات (٥) انظر ش ٢ ٧٦
٤٣ - طوكيو	٢ ٨٤ - ٨٦	٢ - نورن أبيات (١١) ٥١ - ٣٢ - ٣٣
٤٤ - وصف الفرواحه	٢ ١٠٨	ب ل أبيات (٥) ١٩١ - ١٩٢
٤٥ - خدعها	٢ ١١١	ب ل أبيات (٦) ١٩٩
٤٦ - ملك يا هاجر	٢ ١١٣	١ - مارينو ٧٠ : ٣٥٩ - ٣٦٠
٤٧ - ردت الروح	٢ ١٣٠	٢ - نورن ٥١ : ٣١ - ٣٢
٤٨ - قلب برادي الحبيب	٢ ١٤٢	٣ - ب ل ٤٣ - ٤٤
٤٩ - قولوا له	٢ ١٤٣ - ١٤٤	ب ل ١٨٠
٥٠ - مقادير من جفبك	٢ ١٤٤ - ١٤٥	ب ل ١٨٢
٥١ - صفر قریش	٢ ١٧٧ - ١٧٠	ب ل ١٨٥
٥٢ - مرجيا بالربع	٢ ١٨٩ - ١٩٢	ب ل ٣٤٦
٥٣ - سيد درويش	٣ ١٤ - ١٦	ب ل ٣٤٧
٥٤ - يعقوب صروف	٣ ٢٩ - ٣٢	بیرس (الموشحات ٥ - ١٢ - ٢٥)
٥٥ - يولي جده	٣ ٣٨ - ٤٠	٧٨ : ١١٦ - ١١٨
٥٦ - رياض بلشا	٣ ٤٢ - ٤٨	ب ل أبيات (٦) ١٩٦ - ١٩٧
٥٧ - محمد فريد بك	٣ ٥٥ - ٥٨	شكر الله وهوارث (إن) بصرف ٩٦ : ٤٣ - ٤٤
٥٨ - ذكرى هيجر	٣ ٧١ - ٧٢	ب ل أبيات (٦) ١٦١ و ١٦٦
٥٩ - قاسم بك أمين	٣ ٧٦ - ٧٩	ب ل ٣٣٣ - ٣٣٥
٦٠ - ذكرى مصطفى كامل	٣ ٩١ - ٩٣	ب ل أبيات (١٣) ١٦٤ - ١٦٥
٦١ - بطرس باشا غالي	٣ ١٤٤ - ١٤٥	ب ل أبيات (٦) ١٦٣
٦٢ - برن أباه	٣ ١٥٤ - ١٥٦	ب ل ٣٦ - ٣٨
٦٣ - سعد باشا رغبول	٣ ١٧٤ - ١٧٥	ب ل أبيات (٦) ١٤٣
٦٤ - الشاعر الموسيقى فردى	٣ ١٨٠	ب ل أبيات (٥) ١٦٤
		١ - خورى (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٣٠
		٢ - ب ل أبيات (٧) ١٧٥ - ١٧٦
		ب ل أبيات (٨) ١٦٩
		آربرى (إن) أبيات (٧) ١٣ - ٥٣
		١ - غريلى (إيطاليا) ٤٠ : ٤٨٩ - ٤٩٠
		٢ - ب ل ١٧٦ - ١٧٧

القصة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٦٥ - ندى الموسيقى الشرق	٤ : ٤٩ - ٥١	ب ل أبيات (٦) ١٥٤
٦٦ - تحية غليوم الثاني لصلاح الدين	٤ ٥٦	١ - غزاد حسني عل (ألا) أبيات (٥)
		٧ : ١٤٦ - ١٤٧
٦٧ - النخيل ما بين التره وألى قبر	٤ ٦٤ - ٦٥	٢ - ب ل (بإستثناء بيتي) ٩٣ - ٩٤
٦٨ - ابن زيدون	٤ ٧٨ - ٧٩	نوى (إن) أبيات (١٢) ٢١ .
٦٩ - غاندى	٤ ٨٣ - ٨٥	٣٨ - ٣٩
٧٠ - أغنية	٤ ٨٧	ب ل أبيات (٤) ٤٧
٧١ - يا شراعا وراء دجلة	٤ ٨٨	ب ل أبيات (٢٦) ١٥٦ - ١٥٧
٧٢ - الثعلب والذئب	٤ ١٥٠	ب ل ١٨١
٧٣ - اللبث والذئب فى السفينة	٤ ١٦٤	ب ل ٣٣٨ - ٣٣٩
٧٤ - الجمجمة والصيد	٤ ١٧٢	هيورد (إن) ٨٨ : ٨٩
٧٥ - فودة القز والدودة الوضاعة	٤ ١٧٦ - ١٧٧	ب ل ٢٠١ - ٢٠٢
٧٦ - الخمل والثعلب	٤ ١٧٨	لزيلىه ٩٥ - ٩٦
٧٧ - تهته بشهر الصيام	ش م ١ ١٥٢ - ١٥٣	ب ل ٢٠٠ - ٢٠١
٧٨ - الرد على هانوتو	ش م ١ ١٩٨	ب ل ٢٠٢ - ٢٠٣
٧٩ - تهته السلطان عبد الحميد	ش م ١ ٢٤٧ - ٢٤٨	ب ل أبيات (٥) ١٤٩
بعد جلوسه		ب ل ٩٢
٨٠ - الوزارة الجديدة	ش م ٢ ١٠٧ - ١٠٨	ب ل أبيات (٧) ١٤٩ - ١٥٠
٨١ - نشيد الشبان المسلمين	ش م ٢ ٢١٦	ب ل ١٧٣
٨٢ - (الشاعر)		آبرى (إن) ١٣ : ٥٤
		نجيب الله (إن) ١٠٤ : ١٨٧

كتابخانه مركز طواع رساني
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

• كما نشرها نجيب الله تحت عنوان مختارات فى الشعر العربى الحديث . واختيارها فى شعر شرق وماهى فى الصحيفة - كما نقل - ٢٠ رجسته
فقرة وردت فى مقدمه شرق حيث يقول : « فالشاعر من وقف بين القريا والقري بقلب إحدى عينيه فى القرو ومجمل أخرى فى القري - يأسر
الطير ويطلقه ويكلم المجد ويتلقه » راجع المقدمة كما وردت فى كتاب : أحمد شوقى والأدب العربى الحديث طه وندى . القاهرة
١٩٧٣ ص ١٢٥ - ١٢٦

Ahmad Shawqī (1868-1932) in Selected Western Sources

Bibliography (•)

1. Abaza, Aziz «Chawki», *Mélanges de l'institut dominicain d'études orientales du Caire*, 7 (1962-63), 99-206.
2. Abd El-Jalil, J-M. *Brève histoire de la littérature arabe*. Paris 1946. pp. 239-240. •
3. Abdul Wahab, Farouk. «Introduction», in his *Modern Egyptian drama*. Minneapolis & Chicago 1974. pp. 23-24.
4. Abul Naga, El Said Ali: *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*. Algiers. 1972. pp. 20-21, 190, 192, 269-275.
5. Abushady, A. Z. «Shawqi, Hafiz and Matran, the three leading neoclassical poets of contemporary Egypt», *Middle Eastern Affairs*, 3 (1952) 239-244.
6. Ahmed, J. M. «The Intellectual origins of Egyptian nationalism», London 1960. pp. 60-61, 65-66.
7. Al, Fuad H: «Šawqi, der Fürst der Dichter», *Orientalistische Studien: Ernst Littman überreicht*. Leiden 1935. pp. 139-148. •
8. Allen, Roger. «Poetry and poetic criticism at the turn of the century», *Studies in modern Arabic literature*, ed. R. C. Ostle. London: 1975. pp. 1-17.
9. ———. «Egyptian literature», *Encyclopedia of world literature in the 20th century*, 2nd ed. vol. II. New York 1982. pp. 3-8, esp. 3, 6.
10. Alwan, Mohammed B: «A bibliography of modern Arabic poetry in English translation», *Middle East Journal*, 27 (1973) 373-381.
11. Angheliescu, Mircea. «Arabic language and literature in Romanian», *Romano-Arabica*, 2(1976) 7-14.
12. «Arab drama»: *Modern world drama*, ed. Myron Matlow. New York 1972. pp. 34-35.
13. Arberry, Arthur J: «Hafiz Ibrahim and Shawqi», *Journal of the Royal Asiatic Society*, 35(1937) 41-58, esp. pp. 50-58. Reprinted (with some additional translations) in his *Aspects of Islamic Civilization*. London: 1964. pp. 365-377. •
14. ———. *Arabic Poetry: A primer for students*. Cambridge, 1965. pp. 154-161.
15. Awad, Louis. «Problems of the Egyptian theatre», in *Studies in Arabic literature*, (sec 8) pp. 179-193, esp. 182-183.
16. Aziza, Mohamed. *Regards sur le théâtre arabe contemporain*. Tunis 1970. p. 95.
17. Badawi, M. M. «Introduction» and «Biographical notes» in his *An anthology of modern Arabic poetry*. Oxford Beirut 1970. x-xi, xxv-xxvi.
18. ———. «al-Hilal» *Journal of Arabic Literature*, 2(1971) 127-135. (A translation and critical analysis of Shawqi's poem 'al-Hilal').
19. ———. «Islam in modern Egyptian literature» *Journal of Arabic Literature*, 2(1971), 154-177, esp. 157-159.
20. ———. «Convention and revolt in modern Arabic poetry», *Arabic poetry: theory and development*, ed. G. E. von Grunebaum. Wiesbaden, 1973. pp. 181-208, esp. 185-189.
21. ———. ———. *A critical introduction to modern Arabic poetry*. Cambridge: 1975. esp. 28-42.
22. Barbour, N. «The Arabic theatre in Egypt», *Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies*, 8(1935-1937) 173-187, 991-1012, esp. 1006-1009. •
23. Bellamy, James et al. *Contemporary Arabic readers v. Modern Arabic Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan, 1966. part 2, p. 1.
24. Ben Halima, Hamadi. *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960)*. Tunis 1969. esp. 35-36, 47-49, 74, 92, 99, 123, 145-147, 200.
25. Berque, Jacques. *L'Égypte: Impérialisme et révolution*. Paris: 1967. esp. 242, 246, 347, 368-371, 481, 497, 533-534, 633, 660.
26. ———. *Egypt: Imperialism and revolution*, tr. Jean Steward, London 1972. esp. 237, 336, 355-357, 511-512, 517.
27. ———. *Langues arabes du présent*. Paris 1974.
28. ———. ———. *Cultural expression in Arab society today*, tr. Robert W. Stookey Austin, 1978. esp. 40-41, 194-195, 269-270, 271, 346, 357, 358.
29. Boudot-Lamotte, Antoine. «Des Šawqiyyat' en arabe dialectale», *Arabica*, 20(1973) 225-245.
30. ———. ———. *Ahmad Šawqi l'homme et l'oeuvre*. Damascus 1977.
31. Brockelmann, C. «A Šawqi» in his *Geschichte der*

Items published before 1950 are marked by (•).

- arabischen literatur. Spp. III Leiden: 1942. pp. 21-48. *
32. Brugman, J. «Modern Arabic literature», *Nederlands-Arabische Kring* 1955-1965. Eight studies marking its first decade. Leiden 1966. pp. 11-28, esp. 13-14.
33. Cachia, P. J. Taha Husayn: his place in the Egyptian literary renaissance. London: 1956. esp. 158-159, 172-173.
34. ———; «al-Hilal: a first impression», *See* # 18, pp. 135-137.
35. Elmessiri, A. M. «Arab drama», *The Reader's encyclopedia of world drama*, ed. John Gassner and Edward Quinn. New York, 1969. pp. 21-25, esp. p. 23.
36. Fahmy, Skander: «La renaissance du théâtre égyptien moderne», *Revue du Caire*. 4(1940) 107-112. *
37. Farid Kamal and Maher Hassan: *Classicisme comparée*, tr. Kamal Farid and Antoine C. Matter. Cairo: 1962. esp. pp. 35-36, 39-40, 43, 46-47, 55, 71-75.
38. Gabrieli, F. and U. Rizzitano: «Teatro arabo», *Enciclopedia dello Spettacolo*. Rome. I(1954) cols. 769-774, esp. 772-773.
39. Gabrieli, F. *Storia della letteratura araba*. Milan 1956. 322, 350.
40. ———; «Commemorazione di Ahmad Shawqi», *Oriente Moderno*. 39(1959) 486-497.
41. Gallad, Edgard. «La mort du Prince des poètes arabes Ahmed Chawky Bey», *Les Nouvelles Littéraires*. No. 560, July 8, 1933. p. 8, col. 1-2. *
42. ———, «Ahmed Chawky», *La Revue du Caire*. 1(1938) 433-442. *
43. Germanus, A. K.: «Trends of contemporary Arabic literature», *Islamic Quarterly*. 4(1957) 114-139, esp. 117-118.
44. Gibb, H. A. R.: «Studies in contemporary Arabic literature», reprinted on his *Studies on the civilization of Islam*. Boston: 1962. pp. 245-319, esp. 288-289. *
45. ———: «Shawqi Majnun Layla, tr. A. J. Arberry», *BSOAS* 7(1934) 433-434. *
46. ——— and J. M. Landau, *Arabisches Literaturgeschichte*. Zurich: 1968. esp. 221-225.
47. Guidi, M. «La onoranza al poeta egiziano Shawqi ed il loro significato politico», *Oriente Moderno*. 7(1927) 346-353. *
48. Hull, Trowbridge. «Egypt's literature», in his *Egypt in silhouette*. New York 1928. esp. 210-211, 254-259. *
49. Hanna Sami and Rebecca Salti. «Ahmad Shawqi, a pioneer of modern Arabic drama», *American Journal of Arabic Studies*. 1(1973) 81-117.
50. Haywood, John. *Modern Arabic literature: 1800-1970*. New York 1971. esp. 86-92.
51. Hencin, Georges: «Preface», *Anthologie de la littérature contemporaine. La poésie*, ed. & tr. Luc Norin and Edouard Tarabay. Paris 1954. esp. 9-10.
52. Heykal, M. E. «Ahmed Chawky», *La Revue du Caire*. 30(No. 157, 1953) 40-52.
53. Husayn, Taha: «The modern renaissance of Arabic literature», *Books Abroad*. 29(1955) 5-18.
54. Husein, Muhamed Kamil: «Modern Egyptian literature», *Indo-Asian Culture*. 6(1957) 49-57, esp. 51-52.
55. Jayyusi, Salma Khadra: *Trends and movements in modern Arabic poetry*. 2 vols. Leiden 1977. esp. pp. 46-51.
56. Jurji, Edward J.: «Arabic literatures», *Encyclopedia of literature*, ed. Joseph T. Shipley. Vol. 1. New York 1946. pp. 19-48, esp. 40-44. *
57. Kampffmeyer, G.: «Arabische Dichter der Gegenwart. X. Ein wenig beachtetes Jugendwerk von Ahmad Šawqi», *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen*. 10, 11 (1926) 198-206. *
58. Khan, M. A. M.: «Modern tendencies in Arabic literature», *Islamic Culture* 15 (1941) 317-330, esp. 322-323. *
59. Khemiri, T. and G. Kampffmeyer. «Leaders in contemporary Arabic literature», *Die Welt des Islams*. 9(1930) pp. 1-40, esp. 15, 28. *
60. Khouri, Mounab A. *Poetry and the making of modern Egypt (1882-1922)*. Leiden: 1971. esp. 55-77, 81-85, 97-102, 106-114, 124-127.
61. Khulufi, S. A. «Modern Arabic poetry», *Islamic Culture*. 32(1958) 71-84, esp. 71-72, 79-83.
62. Kratschkowsky, IGN: «Arabi», *Modern Arabic literature», Encyclopedia of Islam. Supplement*. Leiden 1938. pp. 26-33, esp. 28, 30. *
63. Landau, Jacob M.: *Studies in the Arab theater and cinema*. Philadelphia, 1958. esp. pp. 125-138.
64. ———: «Ahmad Shawqi», *Dictionary of Oriental literature*, ed. J. Prusek. New York, 1974. 3: 172-173.
65. Louca, Anouar. *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX siècle*. Paris 1970. esp. pp. 242-243, 264-265.
66. Lyons, M. C.: «al-Hilal: a first impression», *See* # 18, pp. 140-142.
67. «Majnun Layla. Translated into English Verse From the Arabic by Arthur John Arberry» *Muslim World*, 24 (1934) p. 209. *
68. Manzalaoui, Mahmoud: «Introduction», *Arabic writing today The drama*. Cairo: 1977. pp. 15-45. esp. 26, 27-28.

69. Martínez Montávez, Pedro. *Introducción a la literatura árabe moderna*. Madrid: 1974. esp. pp. 53, 55-59, 61, 62, 92, 123.
70. Marino, Ferdinand de and Abdel Khalek Bey Sarrut. *Anthologie de l'amour arabe*. Paris: 1912. pp. 359-360.
71. Mattock, J. N. «Al-Huḡal: a first impression», See # 18. pp. 137-140.
72. Moreh, S. *Modern Arabic poetry 1800-1970: the development of its forms and themes under the influence of Western literature*. Leiden: 1976. esp. pp. 70-71, 76-77, 171-172.
73. Naḡmī Nadeem Mikhāil Naḡmī. Beirut: 1963. p. 140.
74. Njland, C. Mikhā'il Nūḡaymah: promoter of the Arabic literary revival. Istanbul: 1975. p. 8, 9.
75. Ostle, R.: «Three Egyptian poets of Westernization: Abd al-Rahman Shukri, Ibrahim Abd al-Qadir al-Mazni and Mahmud (sic) Abbas al-Aqqad». *Comparative Literature Studies*, 7(1970): 354-374. esp. 356-258.
76. Poed, M. «al-Muwahhi's criticism of Shawqī's introduction», *Middle East Studies*, 16(1980): 115-124. Reprinted in *Modern Egypt: Studies in politics and society*, ed. Elie Kedouri and Sylvia Haim. London, 1980. pp. 115-124.
77. Pérès, Henri. *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 a 1930*. Paris: 1935. esp. 100-120.
78. ———. «Ahmad Ṣawqī. Années de jeunesse et de formation intellectuelle en Egypte et en France», *Annales de L'institut d'Etudes Orientales*, 2(1936): 313-340.
79. Petraček, Karel: «A dynamic model and definition of modern Arabic Poetry», *Contributions to the study of the rise and development of modern literatures in Asia*, Vol. 1. Prague: 1965. pp. 42-65, esp. 54-55.
80. El-Qassas, M. M. «Theatre and cinema», *Cultural life in the United Arab Republic*, ed. Mustafa Habib. Cairo: 1968. pp. 216-247, esp. 237-238.
81. Rabin, C. (M. M. Badawi). «Ahmad Shawqī» *Cassell's Encyclopedia of world literature*, Vol. 3. London: 1973. pp. 505-506.
82. Rizzitano, U.: «Ahmad Shawqī» *Enciclopedia dello Spettacolo*, Rome 8(1961) col. 1919-1920.
83. ———. «Alcuni consensi e dissensi della critica araba in Egitto sulla poesia di Ahmad Ṣawqī», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, N. S. 14(1964): 511-522.
84. Rubinoes, Roberto. «Magnus Larila' di Ahmad Ṣawqī», *AIUON*, 7(1957): 9-66 (see # 84).
85. Sarrut, Nadav. *Egypt in search of political community*. Cambridge, Mass.: 1961. esp. pp. 57, 59, 135.
86. Schoonover, Kermut. «Survey of the best modern Arabic books», *Muslim World*, 42(.952): 54-55, esp. 51.
87. Sentah, David. *Four Egyptian literary critics*. Leiden: 1974. esp. pp. 19-23, 174-180, 182-183.
88. Sergeant, R. H. «Arabic poetry», *Princeton Ency. of poetry and poetics*, ed. Alex Preminger et al. Princeton: 1974. pp. 42-47, esp. p. 46.
89. Shabīb, Irfan. «Arabic literature», *Cambridge History of Islam*, Vol. 2, ed. P. M. Holt et al. Cambridge: 1970. pp. 668-671 (on the modern period) esp. p. 670.
90. Shawqī, Ahmad: «Poème historique sur les événements importants de la vallée du Nil depuis son origine jusqu'à nos jours», *Revue d'Egypte*, 1(1895): 471-488.
91. ———. «The ceremony of the Nile», «O Sphinx», and «The Isle of Philae», tr. (?) Ahmed Ramey. See *Hall's Egypt in silhouette*, 1928. pp. 254-255, 256-257, 258-259.
92. ———. *Le Nil*, tr. Habib Gazele Bey. Cairo: 1932.
93. ———. *Majaun Layla, a poetical drama in five acts*, tr. Arthur J. Arberry. Cairo: 1933.
94. ———. «La Colombe et le chasseur», tr. Jean-Pierre Arzelier. *Le Nouvel Anacharsis* Avril-mai, 1942. P. 3, col. 3.
95. ———. «To a late composer», and «From Mugnuḡ Layla», *Images from the Arab world*, Herbert Howarth and Ibrahim Shukrallah. London: 1944. Edition 1977. pp. 43-44, 97-99.
96. ———. «Le Nil», -first two sections- tr. Habib Gazele. *La Revue du Caire* 30(No. 157, 153): 208-210.
97. ———. «Chant d'amour de Cleopatre», tr. Haider Fazl. *La Revue du Caire* 30(No. 157, 1953): 210-213.
98. ———. «La montre» and «Rome» tr. René Khawam in his *La Poesie arabe des origines a nos jours*. Paris: 1967. pp. 232-233, 233-234.
99. ———. «On l'a trompée» «Ramadan est fini», and «En traversant la Suisse», tr. L. Norin and E. Tarabay (See # 51), pp. 31-33.
100. ———. «Victor Hugo», «Rome», «O l'a trompée», «A Hanoteaux», «Guillaume II», «Khilafat al-Islam», *Dinshaway*, «Minka ya hajit», «ughniyya», «Ruddat-r-rut», «Le ver a soie et le ver luisant», «Le lion et le chacal on bateau», «Le ramier et le chasseur», «Le chameau et le renard», «Eloge funebre de Tamzar», «Ode au Printemps», «A Faysal Ier d'Irak», «Sphinx», «Qu'a l'ahu», «Maqadir min jafnayk», «al-yawma nasud», tr. A. Boudot-Lamotte. See his *Ahmad Ṣawqī*. pp. 36-38, 40-42, 43-44, 92, 93-94, 110-114, 123-124, 180, 181, 182, 200-201, 201-202, 202, 202-203, 333-335, 335.

- 338, 338-339, 339-341, 341-346, 346-347, 347, 348.
See also the following items listed in this bibliography
14. «untitled» = «Spring and the Nile valley»
18
29 for the translation of sixteen zajal or dialectal pieces
70
79 for a French translation of Shawqi's «Introduction» to the first volume of his *Shawqiyyat*.
85 for an Italian translation of *Majnun Layla*.
101. Sidky, Abdel Rahman: «Ahmad Chawki: les étapes de sa jeunesse vues à travers sa poésie», *La Revue du Caire* 42(1959) 87-112.
102. Tuia mat, Zaki, «Drama in Egypt», in *Egypt in 1945*, ed. A. L. Roy Choudhury, Calcutta: 1946, pp. 207-217 esp. 214.
103. Ullrich, Naub: *Islamic literature*, New York: 1963 esp. pp. 175, 81, 187, 199-203.
104. Vernet Gines, Juan: *Literatura arabe*, Barcelona 1968, esp. 187-189
105. Whittingham, Ken: «Egyptian drama», *Middle East Research and Information Project Reports*, No. 52 (November, 1976) pp. 13-19, esp. 15.
106. Wickens, G. M. «Arabic literature», *Literatures of the East*, ed. Eric B. Conde, New York: 1953, pp. 22-49
107. Wiet, Gaston: *Introduction à la littérature arabe*, Paris: 1966 esp. 281-282, 283-284
108. Young, George: *Egypt*, London: 1927 *
109. Zaki, Ahmed Kamal: «Literature», *Cultural life in the United Arab republic*, ed. Mustafa Habib, Cairo 1968 pp. 248-270, esp. 251, 258, 265.
- Addenda:**
110. «Ahmad Šauqi»,: *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, ed. A. Mondadori, Milan: 1962, 4: 367-368.
111. «Ahmad Shawqi»: *Die Welt-literatur*, Vienna, 1954, 3: 1622-1623
112. «Ahmad Shawqi»: *Dictionnaire des littératures*, ed. p. Van Tieghem, Paris: 1968, 3: 114
113. Anderson, Margaret: *Arabic materials in English translation: A bibliography of works from the pre-Islamic Period to 1977*, Boston: 1980, esp. p. 204.
114. Arberry, Arthur: *Modern Arabic Poetry*, London 1950.
115. Arslan, Shakib: «Qaside an Ahmad Schauqi Bey», *MSOS* (see 57) 31(1928) 152-154.
116. Cachia, Pierre, «Modern Arabic literature», *The Islamic Near East*, ed. Douglas Grant Toronto 1960, pp. 282-296, esp. p. 291, 293, 295
117. ———: «Modern Arabic literature», *Ency. Americana*, New York 1968, 1980, 2: 154-155, esp. p. 155.
118. Husayn, Taha, «Destins de la littérature arabe», *La Revue du Caire*, 30(No. 157, 1953) pp. 11-21
119. Eban, Aha S.: «The modern literary movement in Egypt», *International Affairs*, 20(1944) 166-178 esp. p. 177 *
120. Hussein, I. M. «Modern Arabic literature», tr. Sabah Muhidine, *Journal of World History* 3(1956) pp. 735-753, esp. 738, 743-744, 745, 750
121. *International Congress of Orientalists: 10th Congress*, Geneva, 1894, Part 1, p. 102 *
122. Manzalaoui, M. A.: «Arabic literature», *Cassell's Ency. of literature*, London: 1963, 1: 29-31, esp. p. 31.
123. ———: «Arabic literature», *Ency. of world literature in the 20th Century*, ed. W. B. Fleischmann, New York 1967, 1: 56-58, esp. p. 56.
124. Omolomo, Kole: «Arabic drama and Islamic belief system in Egypt», *African Literature Today*, 8(1976) pp. 99-105, esp. 99-100.
125. Ostle, R. C.: «Khalil Mutran, the Precursor of lyrical poetry in modern Arabic», *Journal of Arabic Literature*, 2(1971) pp. 116-126, esp. 117-118.
126. Scoff, T. B. and M. S. Abourjaily: «Arabic books for libraries», *Library Journal*, 59(1934) pp. 609-610 *
127. Seymour-Smith, Martin: «Arabic literature», in his *Guide to modern world literature*, New York 1973 pp. 171-174, esp. p. 173
128. Shawqi, Ahmad: «Ahmed Schauqi an den ägyptischen nationalkongres 19. Februar 1926», *MSOS* (See # 57) 31(1928) pp. 115-118. *
129. ———: «Ahmed Schauqi zur Gedächtnisfeier für Sarwat Pascha», *Ibid.*, 31(1928) 137-141 *
130. Sourdrel, Dominique, «Littérature arabe», *Histoire générale des littératures*, ed. p. Giron, Paris 1961, 3: 588-596, esp. p. 592, 595.
131. El-Tayib, Abdulla, «Ahmad Shawqi», *Ency. Britannica*, Chicago: 1968, 1, 410.

المواش

- (١) الروم ١١٤١ هـ. الموسم يشير إلى القصيدة حسب ورودها في التليدجوتيا
- (٢) طه حسين: *شعر وشدة* ص ١١٤ القاهره ١٩٥٨
- (٣) محمد صبرى السريون: «على هامش الشذيات المهدية» - لائل ٧٦ (١١) / ربيع ١٩٦٨ ص ٨٧

(٤) صلاح حواد الصلحه الشعر العربى الحديث، مترجما الى مصرى ١٩٨١ ص ٧ - ٢١

(٥) لم نجد مثلا في القصص القائل (المسرحى القاهرة) انشاؤه إلى رحاب ترجمه مشرق

Wolfgang die Deutsche Autoren in Arabischer Sprache
Arabishe Autoren in Deutsches Sprache, Cairo 1975

(١٥) لقد بلغ جلال بايج كما كانت تقوم به مصر أن تشهده تذاك من علولات بعلة الأثر في سبيل تطوير الفريه وأدبها إلى حد يزو له أن يقول بأنه ليس من المستحيل أن يستبدل مصر بلقيا فريه القومية في المستقبل ، كما ذهب تعمل أنظار العرب العربى حسب رأيه . (١٠٩ - ٢٨٤) ومن الجدير بالذكر أن ترجمة جليله لكتابه ظهرت بعنوان «تاريخ مصر في عهد المماليك إلى نهاية حكم «محمدي»» خريب على أحمد شكرى (القاهرة ١٩٢٤) ، وقد أشار للترجم في مقدمته إلى أن المؤلف لم يأمن من التخط في أكثر من موضع وخاصة في تاريخ مصر منذ شوب الحرب العالمه الأولى لما دعه إلى الاكتفاء بترجمة ما أورده عن مصر إلى نهاية حكم «محمدي» (ص ٧)

(١) حافظ وشوق ص . ٩

(١٧) لم نقل الدراسة من هجوت كالفول بأن شوق نوي في صيف ١٩٢٣ ، وأنه لم بكل مسرحية على بك الكبير إلا في أواخر حياته دون التبره بطبعها الآن

(١٨) النجى النجل «مراجعات في ترجمة أحمد شوق» «مجلات الجامعة القومية ٨ (١٩٧١) ١٠٩ - ١٣٠ نظر من ١١١ و ١٢٢

(١٩) كل ما قيل عبا في هذه المحلة المباركة «هذه المسرحية في خمسة فصول مترجمة من العربية وهي لأحمد شوق الذى كان شاعر الشرق الأدنى البار» ولد في مصر عام ١٨٦٨ وتوفى هناك عام ١٩٢٢ . وكان صاحب مجموعة كبيرة من القصائد . وهي إحدى مسرحياته الست وأكثرها شهرة ، ولد شاعدها المترجم مجلة في القاهرة الترجمة الإنجليزية جيدة والوضوح مشهور في الأدب الإسلامى .

(٦) انظر الثريات ج ١ ٣٣ والنسب ٩١ ١٨٦

(٧) محمد صبرى ، الثريات الموهولة القاهرة ١٩٦١ / ١٩٦٢ ج ١ ص : ٣٢ - ٣٤

(٨) الثريات ٢ ٧٨ - ٧٩ و ٢٢ - ٢٥ وانظر ما جاء سابقا ، الثريات الموهولة ٢ ٩ - ٩١

(٩) الثريات ٢ ٦٣ - ٧٣

(١٠) الثريات ٢ ٧٦

(١١) من التعبير بالذكر في المستشرقين «بلاء» وهكلى «عند استعراضها الدراسات العربية والإسلامية في فرنسا خلال خمسين سنة (١٩٧٢ - ١٩٧٢) لم يشأ إلى ما هم جميعه في مجال الأدب العربى الحديث . بل اقتصر على الدراسات والتاريخ لمتابعة الأدب القديم مع معاصر

Cohen, c. and C. Peltat «Les études arabes et islamiques». Journal Asiatique 261 (1973) pp. 89-107

(١٢) راجع كذلك هذه لكتاب «مجلد مجلة الذى ترجم فيه قصائد لأكثر من عشرين شاعرا حديثا» «لهم شوق» إلى لغة الأيلو (وهي لغة الاسيرينو البسطة) وقد نشر في «مستكشف» عام ١٩٧٦

L. Kratkovskij, «Kekumaestovetki dil moderna liriko araba Tradukna de Raphael Nakhla», MSOS 31, II (1928) pp. 166-169.

(١٣) وذلك في مجلة معهد برلين لدراسات الشرقية انظر مثلا

G. Kampffmeyer «Arabische Dichter der Gegenwart Erles Stücke», MSOS 28, II (1925) 249-279





دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

■ تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ لجنة ال ٥٦ مليون طفل ولقى عرب في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشي لزوع التربية

■ تم بالغة المبررة (٤ - ١٨) عاماً

- تساعد الطفل / التي العرب على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عرب موحد
- تساعد الطفل / التي العرب على تنمية ذوقه الفني وطعمه اليه بأسلوب بسيط وحليق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية محاسنها التاريخية والجغرافية المبررة
- تقدم الناق والمزاد والمتنوع تنمية طغالب الناشئة العربية فياً وعلمياً وادبياً وتنمية قبحهم الوطنية والقيم مية والإنسانية من خلال لربة حبيبة مرتبطة بوطنا العرب الكبير وقضاياها المصرية

■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :



١ - سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتاباً) :

ذكرا لمر ، سليم مركاب ، ابراهيم الطيرى ، كيتة بكوزا كمال عبد الصمد ، عوفيل زباد

٢ - سلسلة لوس فرح (١٧ كتاباً)

٣ - سلسلة الألق الجديدة (٤ كتب)

كتبا : شان كتمان ، زين العادى الحسى ، د - محبوب عمر ، محمد يربجي .

٤ - سلسلة الروايات المعصية

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . يعلمها الكتاب مع الله ابراهيم
تعالج في قصص مشوقة مرسحة بصور فنيوغرافية الموضوعات التالية :
- الرق السولة لدى الكائنات الحية من حشرات ونباتات وطيور ورجل وكائنات دقيقة
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وفي جسم الإنسان
صدر منها : « عندما جلست الحكيوت تتألم » ، « البرق في دائرة مسمومة » ، يوم عاشت الملكة القديمة ..
يصدر قريباً : « القلق في حد النروب » ، « دجعة الظهر يطايل الفلك المهرس » ، « البحر الأحمر »

٥ - سلسلة الكتب العلمية البسيطة (٨ كتب)

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربى تدرج مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل : البيئة العربية ، العرب والعلوم ، والعلوم والإنسان ،
صدر منها : « بيتنا ما هي ؟ » ، « الصحراء والمهيط » ، « خدائنا » ، « حكاية الأعداد » ، « لغتنا » ، « أسباب علمية »

٦ - سلسلة من حكايات الشعوب ١٦ كتاباً

٧ - سلسلة حكايا عن الوطن ٦ كتب

٨ - سلسلة القصص الفنية

أول مجموعة من القصص الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ ملصقا بالألوان الكاملة

٩ - سلسلة القصص التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تضم : الحروف ، الأرقام ، وه الأشكال ، أعدتها الفنان حيدر

يصدر قريباً

- مكتبة الأدب النامي
- مكتبة التاريخ

الوافع الأدبي

• ندوة المبدع

— الخدالة في الشعر

اشترك فيها

أحمد عبد الحكي كحجازي

بجيرل إبراهيم بجيرل

حمادي محمود

سلمى الحفراة الحويش

عبد السلام السدي

عبد الوهاب اليان

كمال أبو ديب

محمد بنيس

أدارها شكرى عباد

أعدها محمد بدوي

• دراسات حديثة

— خصائص الأسلوب في الشوقيات .

بقلم : محمد الحادي الطرابلسي

عرض : محمد عبد المطلب

— الشعر وصنع عصر الحديثة

بقلم : صبح عسري

عرض : ماهر شفيق فريد

ندوة العدد

الحداثة في الشعر

مصر	اشترك فيها : أحمد عبد المعطي حجازي
العراق	جبرا إبراهيم جبرا
تونس	حمادي صمود
فلسطين	سلي الخضر العجوسي
تونس	عبد السلام المسدي
العراق	عبد الوهاب البياتي
سوريا	كمال أبو ديب
مصر	أدارتها : شكري عياد
	أعدتها : محمد بدوي



شكري عياد .

نرحب بكم في القاهرة . في ذكرى شاعري العربية الكبير . أحمد شوقي وحافظ إبراهيم . ونركز في هذا اللقاء على الحداثة . وهي قضية تصلنا بالشاعرين على نحو ما . ونجمل إلى أن علينا أولاً أن نحدد معنى الحداثة . أي الحداثة في الأدب بعامة . أم الحداثة في الشعر بوصفه فناً قولياً ؟ وما مفهوم هذه الحداثة ؟ لقد ثار حديث عن الحداثة في نهاية العصر الأموي فقبل ... بشار رأس المحدثين . ثم ثار نقاش وجدل عن المحدثين في العصر العباسي . وثمة حداثة Modernism في الأدب الأوروبية . غالباً ما يُدرج لها « برامبو » أو « بودلير » . وفي أدبنا العربي الحديث وصف العقاد ورمبلا مدرسهم . بالدراسة الحديثة . أي أن الحداثة مفهوم متغير . ومن هنا يطرح السؤال عن المقصد من هذا المفهوم . ما الذي يقصده بالحداثة . أن نكون محدثين . أو أن نكون العصر ما نحن نمايسون الأدب . إبداعاً أو تقليداً . محدثين ؟

محمد بنيس

قضية الإبداع إذن ؟

شكري عياد

ليكن .

كمال أبو ديب

لكن ثمة فارقاً بين « الأدب العربي الحديث » و « الحداثة »

أحمد عبد المعطي حجازي

أظن أن السؤال ينبغي أن ينصب على الحداثة في هذه اللحظة . لأنه إذا كان كل تحديث ينطوي على معنى من معاني الحداثة . فلا بد أن يدور بحثنا حول الحداثة الآن ؟ أي الحداثة بمعناها الزمني

عبد السلام المسدي

اطلاقاً مما بدأ منه الدكتور شكري عياد . فإنه يبدو تسليماً تسلسل تاريخي يستوعب ضمت الظاهرة الأدبية . وخاصة في تاريخ

الحضارة العربية ، بحيث إن كل العصور قد شهدت حدلاً بين نزعة الإبداع الأدبي تستمد مقوماتها من تقليد الماضي ، ونزعة أخرى تحاول أن تجلب الإبداع الأدبي إلى ما يستيق التاريخ وما يسقط الحاضر على المستقبل . وعن هذا الصراع الدائر تنشأ ديومة الفعل الشعري في تاريخ الحضارة العربية . وهذا في مطلقه يبدو عطرذا بل قد يبدو عسجبا على ما نحن بواجهه في عصرنا الحاضر أمام الحداثة الأدبية . غير أن لي اعتراضاً على هذا التعميم ، ذلك لأن تاريخ والتجديدات الحداثية « - إن صح التعبير - في تاريخ الحضارة العربية كانت - دوماً - تحافظ على حد أدنى من الارتباط بمحور الحضارة العربية وموروثاتها ، شعرية أو غير شعرية . ولأول مرة في تاريخ صيغ الإبداع الأدبي العربي . يلاحظ شيئاً جديداً هو نوع من القفزة أو القفزة في التجديد أو هو نوع من تعجير القوالب الأسانيد التي كانت قائمة على مدى تاريخ الحضارة العربية .

ولو حاولنا أن نحكم هذه الظاهرة بقالب نقدي ، فإننا نستطيع أن نجزم أن الحداثة تبنى على استمرار ما . في تاريخ الآداب الإنسانية عامة . ما لم تفجر إما قالب « المجلس الأدبي » ، أو قالب الصياغة اللغوية . وفي تاريخ الإبداع العربي قلما كثرت الحداثة الأجهزة المتصلة بالأجناس الأدبية أو مجاوزتها حدث هذا ولكن بقلّة نادرة . أما جهاز القالب اللغوي ، أي قالب الصياغة فلم يحدث فيه تغيير إلا في العصر الحاضر . ومن هنا نستطيع أن نقرر - بادية لدى بدء - أننا أمام قطبة . أو قفزة نوعية .

كحال أبو ذؤيب :

في تصوري أن ثمة حداً من الأسئلة ينبغي أن تطرحها على أنفسنا . ومن خلال القليل الذي قيل ، أرى أننا نتعامل مع الحداثة دون أن نحدد بالضبط مفهومها . ولذلك سأطرح سؤالاً مبدئياً يبدو لي صالحاً للنقاش حول . وبعد ذلك - إذا سمحتم لي - سأطرح تصوري لنقضية

يبدو لي أن السؤال هو

هل الحداثة ظاهرة سببية أم مطلقة ؟ وما قبل الآن فإن الحداثة تعني وأن كل تغير عن سابقه حديث وهو تصور أرفضه شخصياً . لأن الطوارج - مثلاً - ليسوا محدثين يرعم تباينهم عن الذي عاصروهم . لأن هذا التباين كان يعني أنهم يعودون إلى الأصول . ولم يكونوا يمثلون فكراً ثورياً أو تفلسفياً . وإنما كانوا أصوليين . ويبدو أن السؤال الذي طرحته يقتضي طرح سؤال آخر : هل يمكن أن نجد مكونات لازمة تشكل ظاهرة تسمى الحداثة ، سواء في الشعر الأموي أو ما بعده أو في الشعر العربي الحديث . أو في الرواية . أو الموسيقى ، أو حتى في صناعة السيارات ؟ هذا سؤال أساسي - في تصوري - لم يُطرح بعد . ولم يطور بعد بطريقة تسمح بتطوير معطيات نقدية سليمة ، وسأطرح الآن تصوراً :

إن الحداثة - إن لم تكن - ظاهرة لازمة . فإنها - على الأقل - تحتل حداً من المكونات اللازمة .

تعلمنا الدراسات اللغوية الحديثة شيئاً أساسياً تقوم عليها اللغة . أولها أن message أو الرسالة ، وثانيها أن code وترجمته . ونظام الترميز هو انطلاقاً من تصورات الدراسات الحديثة في علم اللغة وخاصة لدى جاكوبسون ، فإننا يمكن أن ننظر إلى « الحداثة » بوصفها الظاهرة التي تعبر عن نفسها في تركيز النظم لإنساني على الرسالة . سواء في الأدب . أو الشعر . أو الموسيقى . أو حتى في الصناعة . أما الحداثة فإنها تنزع إلى نقل محور الفعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وما حدث في الشعر العربي ليس مستحيل الوصف . لقد قام أبو تمام بنقل الفعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز .

السيف أصل من الكعب

في حده الحد بين الجد والسيف

إنجاز أي تمام في شعره كله . يتمثل في نقل الفعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز . وفي هذا البيت من قصيدة منع مصورة، نلاحظ إنجاز الشاعر وتغيره عن سابقه . إنه لا يحور الفعلية الإبداعية حول نقل رسالة ما . وإنما يحورها حول مجموع العلاقات التي تنبع من نظام الترميز اللغوي ، لدينا عدداً من العلاقات الخلاقة . فهناك الحد والحد . والجذ والسيف . والسيف والكعب . والحد (الثانية) والحد (الثانية) . الخ

حمادي محمود

أرجو أن تستمر بما أنت فيه . فأنا أود أن أنتج وجهة نظرك . وأرى ما يحكمها من نتائج . فقد كنت بعدت الترميز عن الرسالة على نحو جديد . قد يفود إلى نتائج مهمة ، أو إلى لا شيء .

كحال أبو ذؤيب

سأنتقل إلى الحديث عن القصة في محاور مهم آخر ، هو الرواية الحديثة . وفي تقديرى أن ما يميز روايات جبرا عن الرويات اللاحقة : كامن في تجاوزه للانفعال بنقل الرسالة . أي أن المكونات الفعلية للترميز . قد صارت جزءاً أساسياً من العمل نفسه . وقد أصبح الزمن في هذا الإطار مداراً للفعلية الإبداعية . فالقصود لا تنتمي متصاعدة . بقدر ما يأخذ قوامها قوام السيميوية وهو ما نجده في إنجاز سعد الله ونوس الذي يحور مسرحه على نظام ترميز مسرحي بعيداً عن الدراما الأرسطية

وقد فعل الشعر نفس الأمر . محاولاً أن ينقل الفعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز . وذلك في عودة إلى جره من تاريخ الشعري . حيث اكتشفت عدة محطوطات لفصائد على شكل سجاد نو طائر . أو ما يسمى بـ concrete poetry

وفي النهاية أوجز ما تحدثت به قاتلاً إن ثمة مكونات « لازمة » يبدو أنها جره من طبيعة « صناعة الإبداعية » . وهذا لا يبق وجود أعاد تاريخية في ظاهرة الحداثة .

شكري عباد

لو سمحتم لي بالتدخل قليلاً . لا لكي أعرض أفكاراً غدوى

لا يتعدى إدارة الندوة . بل لكي أوضح كيف طرحت القضية للنقاش ، وكيف وصفتها - أي الحداثة - بالتاريخية - والاحظ أن الدكتور كمال أبو ديب قد حدد بدقة وإيجاز مفهوم الحداثة على نحو ما يراها المفكر الأوروبي ، وفي اعتناؤه الخنثى على جاكوبسون ما يشتد ذلك . وفي نظري أن ما يقوله جاكوبسون ليس أكثر من رعم . وحينما حاول كمال أن يدل على صحته لجأ إلى ما يعرف في أدنا بصور الإحطاط . وبعض ما يعرف في العرب بالشعر الجسم . وأستطيع أن أقنع - مثلاً - من كلام كمال الذي يقول فيه : إن كل حضارة تصل إلى حداثة ... إلخ ، شيئاً أدهم به القول بتاريخية الحداثة .

ولكي نكون متصعين ينبغي أن نعترف أننا كنا نمتلك أنواعاً من الحداثة . وفي تصوري أن لنا في الحاضر أيضاً حداثة . ولم يكن في دمي ولا في دهر تحرير المهلة أن الحداثة تبدأ مع الحملة الفرنسية مثلاً . كل ما فكرت فيه أن الحداثة مفهوم تاريخي ومتغير . ولذلك أظن أن الحداثة كما لحظها الدكتور كمال هي حداثة قوم مختلفين . لهم تطورهم وظروفهم وامتيازات واقعهم . إن ثمة سؤالين أولهما : هل يمكن إيجاد مفهوم مشترك من كل هذه الحداثات . إن صح تعبيري ؟ أم هي هل بإمكاننا أن نستخلص من تجديدها بشار ولويس وأولي نعام وأوراميو وبودلير مفهوم واحد ؟

ما السؤال الثاني فهو : كيف تصور حداثتنا الآن ونحن نمارسها . أو كما يطعم أن نمارسها ؟

كمال أبو ديب

نألم أنقل مفهوم جاكوبسون للحداثة - كل ما في الأمر أنني نقلت مصطلحاته في علم اللغة . واستحدثت منها وأتتأهأالجها كالحداثة

سليمي الطاهر الخيومي

حتى الآن ما زال الحوار الدائر يركز على بناء العمل الفني وتقييمه دون الاهتمام بمضمون هذا البناء أو رسالته . وفي تصوري أن الحداثة يمكن تحديدها من خلال علاقة البناء الفني بالزمن . إنني مثلاً أجد محمد الماغوط شاعراً حديثاً لا لأنه يكتب قصيدة النثر بحسب ، بل لأن موقفه من العالم ورؤيته للحياة تنكس على وعي بصيغ الإنسان الحديث في عصر الآلة . ولا يمكن أن يكون الشاعر ذا لغة حديثة . أو يزرع نحو صنع الأساطير أو استلهاها حتى أصعب بالحداثة . إنني دائماً أذهب للمحتوى . أنتج من رؤية العالم والحياة . ومن ثم فإن ما يسمى بشعرنا الحديث ليس كذلك . فما يران الشاعر بطلاً أو سيئاً . وما يزال الشاعر مبيحاً قد يكون ذلك راجعاً إلى سيادة القيم - الخارجي والداخلي - في العالم العربي . مما يجعل نصرة الطغاة أو النبوة ضرورية . إلا أننا في النهاية لا نستطيع إلا أن نصف هذه النعمة بالقديم

نؤنسنا إيجاً حبراً إبراهيم الروالي فوجد الحداثة موقفاً من الزمن لا يتنثل بحسب في عظم الزمن بصورة معتله وعربية من

واقعا ، بقدر ما يتمثل في تناول الحديث . وما يطرحه العلم الروالي من قيم متقدمة

عبد الوهاب الياني :

بالحقيقة ، وتصعباً لكلام الدكتور شكري والدكتور كمال أود أن تشير إلى شيئين أرى أنها محور القضية :

أولاً . إن التقدم العربي الحديث ما يزال يعقد العمل الفني وحدته الحولية . فلما أن يركز على المصنوع كما فعلت الدكتور سلمى . وإنما أن يركز على الشكل . دون الوعي بأن هذا الفصل ليس في صالح النقد أو الإبداع

ثانياً : إن مشكلة التواصل . والاتقاء بين طموحات المعاصرة والتراث قضية مهمة ينبغي أن تُبحث ويحدد نظامها الحديث .

محمد بنيس :

من بين المشاكل الحادة التي يمر بها العالم الثالث . ونحن العرب جزء منه ، أننا نقوم بنقي مصطلحات لم نقم بإنتاجها . ولم نطرحها واقعا . وفي هذا التقي تتم عمليات تأويلية وتفسيرية . لا نهاية لها . وأرى أنه لا بد لنا من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا على مستوى التنظيم أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفي . وبين الحداثة في العالم العربي . إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين «الحديث» و«الحداثة» و«المعاصرة» .

الحداثة ترجمة للمصطلح الفرنسي modernité . وهي حقيفة نظرية ونظيفية في أوروبا وفي فرنسا بصفة خاصة . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية

لما الأمر لدينا فختلف . وليست أرتنا محصورة في المصطلح الذي هو مجرد عنوان قابل هي أزمة حصرية . ولقد طرحت مداعم ثلاثة للحداثة هي : أولاً - أن الحداثة ظاهرة تاريخية . وثاني - أن الحداثة ظاهرة لاتاريخية . وثالثاً - أن الحداثة موقف من الزمن . وفي اعتقادي أن القديم كاس في وعينا أو لاوعيا ولا يمكن انثر عمولكي أوصح فكرتي بدعوى أقول إن الحداثة في أوروبا تمثلت أساساً بنظرية في المجال الفلسفي والعلمي والأدبي . وهي أسس تطلق من أسئلة يطرحها واقع عبي يتطلب إسابة . إن الحداثة في أوروبا مربطة بواقع أنتج معرفة تحاول إثارة حوار مع هذا الواقع

أما بالنسبة للأدب العربي . فقد كانت هناك مدرسة الحديث في العصر العباسي التي لم تكن مبنية الصلة بالواقع العربي بكل ما فيه . وعلى الأقل تعاوب محاولات التحديث في القصيدة مع إبتاعات ذهنية ولعربية وفلسفية . ولذلك أرى أن عيب أن مد يطرح لسؤب ماذا الحداثة ؟ ولماذا يكون الواحد منا مع هذه الحداثة أو صدها

الحداثة بالنسبة لي تسع من عجز الصيغ التعبيرية في المصنوع من استيعاب حركة الواقع . هي صيغ لا تحاور هذا الواقع . ومن ثم لا تمنحه أجوبة . للسئلة إذن أن الواقع يرفض النص . وفي حين يتقدم الواقع نحو المدمار . يتراجع الخطاب نحو الحدسية . وما دامت توجد مثل هذه القطعة بين الواقع والنص . فإن المنصب يفر من دوره فيصبح هامشياً

في آخر حوار محمود درويش توفيق وهو يرى ما يراه في بيروت أمام أشياء مهمة . لم يكن ما يراه محصوراً فيها هو عسكري وما هو سياسي ، بل كان يخلق في العمق ، فيها هو حصارى وحدرى ، كان يطرح على نفسه سؤالاً عن الكتابة وجدواها وعلاقتها بما يحدث ، بلغة أخرى كان بعيد طرح أسئلة أساسية تتوغل عميقاً ، كان يتحدث عن علاقة النص بالواقع ، وفي اعتقادي أنه لا بد لهذا الحديث النظري من الحدادنة أن يأخذ بمسألة الاعتناء بشيئين مهمين . أولاً علاقة النص بالواقع . وثانياً علاقة النص بالنصوص الأخرى . شخصياً لا أميل نحو إعطاء د. ربيع هاني للحدادنة ، ذلك أنني لست منتج المصطلح وبت منتج أسسه النظرية . والأخرى أن تقول إن هذه المرحلة هي مرحلة نقد ووعي نقدي ، على مستوى النص ، وعلى مستوى السبب السياسية والاجتماعية . بيد أن هذا مشروط بتأسيس معرفية أو على الأقل إدراك أننا جزء من هذا العالم أولاً . وأن هناك فكراً بشرياً قد أنتج ، ومن ثم لا يمكن لنا أن نتجاهله ونزعم أننا مستج فكراً خاصاً بنا . وثانياً أن العلاقة بينا وبين الغرب ، أو بين الحزن والآخر . هي علاقة تزايد جيل . وعدم إدراك جدلية هذه العلاقة يقود إما إلى الرحسنة الفكرية أو التبرير لانتسابنا إلى ثقافة أخرى .

إننا في العمق لا يمكن أن نطرح ما يمكن أن يكون ذا سلطة بداية . وفي اعتقادي أن ثمة عجزاً لدينا في إنتاج مفهوم نظري للحدادنة . على حين نجد أن الأدب العربي في الشعر والرواية والمسرحية قد حقق شيئاً في مجال الحدادنة . أخصي أن العقل العربي على مستوى التطوير فاضل في تحديد مصطلح الحدادنة ، وعاجز عن استيعاب التقدم المسجل في الإبداع الفني

أحمد عبد المعطي حجازي

حاول الدكتور كمال أبو ديب أن يقدم مفهومًا للحدادنة يهض على أساس الثمرة التي أقامها جاكوبسون بين الرسالة ونظام الترميز . وفي اعتقادي أن هذا المفهوم المطلق هو مفهوم الخطاب الأدبي من وجهة ما . وهو من ثم ليس مفهومًا للحدادنة . ولذلك جاء تطبيقه لهذا المفهوم من الشعر قاصراً عن تحديد شيء عن الحدادنة . لأنه يدعي أن شعر أبي تمام انبجاء لنظام الترميز على حساب ترك الرسالة . والحق أن حديثه عن بيت أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الحد والمثلج
يافض ذكرته . ففي البيت الرسالة والترميز معا . بل قد يكون جانب الرسالة أوضح وأقوى . إن معنى حديث الدكتور كمال أبو ديب أن الشعر الحاهل يحلو من الرسالة وأن الأموى كذلك . في حين أرى أن كل شعر يحتوي على رسالة ونظام ترميز . ومن ناحية أخرى أود أن أشير إلى أن البحث عن مفهوم مطلق معارف للزمان صر هوق المشكلات . وهروب من الأسئلة الحقيقية التمهيلية التي من شأنها أن نصيب معرفتنا بعدم التوازن . وبالتالي يجرى البحث عن مفهوم مطلق بحثاً عن هذا التوازن الذي تهدده التمهيلات . ولهذا أقترح أن يكون بحث عن معنى للحدادنة استفراة . وليس مرصاً لمفهوم معين . ينبغي علينا بكل تواضع أن نتصرف إلى تحليل إبداعنا الحديث لمعرفة

ما فيه من حدادنة . لا لكي نهض عليه مفهومًا للحدادنة . فتحرره ونفسره على السبيل في هذا الطريق أو ذاك . بما قد لا يستقيم مع منطق نظوره .

من ناحية أخرى أريد أيضاً أن أقول شيئاً أو ملاحظة . ألاحظ أن هذا الكلام حول تغلب نظام الترميز ، أصبح ملحقاً بالتحديد بعد هزيمته ١٩٦٧ . إن هذا الوعي النقدي الجديد فيما يقال كان جزءاً من وعي المهزومة . لكنه في نظري وعي يغلب عليه الخطاب الآن . إن العقل العربي عاجز ، وإن الشعر العربي قبل يونيو ١٩٦٧ قد أظن . وإن المعرفة التي قايمت قبل المهزومة لم تعدنا . بل أدت إلى الكارثة . وبالتالي كان الرد على ما كان يكتب من أدب أو شعر أو فكر سياسي هو الدعوة إلى المجد عن قيمة الرسالة في العمل الأدبي . حتى لقد قيل - مثلاً - إن شعر المقاومة الفلسطينية في الأرض المحتلة ليس شعراً ثورياً ، لأنه يتكلم عن الثورة دون أن يصطليحها أو لا يتورق لغة القصيدة . الشق الثاني هنا صحيح أما الأول فهو ليس كذلك

أريد أن أخلص من هذا إلى أن هذا المفهوم . بما أدى إلى تصليب النقاد . فضلاً عن تصليب المدعين من الشعراء والكتاب . لأن المدع حين يهتس في عمله . ويستبعد منه كل ما يمكن أن يكون رسالة فهو يستجيب للتصليب . وأرى أن الإصرار على مثل هذا الفهم سيؤدي إلى إبداع العربي إلى ما سماه الصديق محمد بييس بنهميش النص الأدبي . والحكم عليه بالعقم وعدم الفاعلية والانقطاع عن الواقع . ومن هنا ، أعتقد أن السلوك الصحيح الذي ينبغي أن نلتزمه هنا . هو أن نتمسك على إبداعنا لكي نستقي منه مفهوم الحدادنة الذي لا بد أن يكون تاريخياً هذا من ناحية

من ناحية ثانية لا بد أن نعمل على عدم الفصل بين الرسالة والترميز . كما أن الأوروبيين لا يفصلون بينهما . وإنما أقرأ أنها شيئاً يقول : إن النص الأدبي ، أو إن أدبية الأدب أو الشعرية تستبعد الرسالة . حقا الرسالة موحدة . لكن ما يحمل الشعر شعراً هو نظام الترميز .

شكري عباد :

شكراً جزيلاً : وربما أقول شيئاً أو - في الواقع - كلمة واحدة . نوضح الأمر . حتى لا يمتج كثيراً الدكتور كمال أبو ديب لا أنص أن ثمة استبعاداً للرسالة أو فصلها عن الترميز . جاكوبسون قدم عصب رسم تخطيطي يقول فيه فقط : إن النص الأدبي يركز على طريقة التوصيل ؛ لكنه لا يبي الرسالة أو يستبعدنا

أحمد عبد المعطي حجازي

التطبيق في نقدنا الأدبي يستبعد الرسالة .

شكري عباد :

إبد هذا خطأ في التطبيق .

أحمد عبد المعطي حجازي :

بل يهتم الشعر القادر على التوصيل بأنه شعر غير حديث

جبرا إبراهيم جبرا

نود أن نعود مرة ثانية إلى كلمة الحداثة . لأنني أرى أننا قد بدأنا الموضوع من هاتين وكان ينبغي أن يبدأ من بدايته . لأننا نريد أن نعرف الحداثة بشكل مطلق . وفي رأيي أن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات تحديث قام بها صانعو وأدباء كانوا يسمون أنفسهم - طوال عقود من الزمن - modernists دون أن يستعملوا كلمة Modernism ، التي وجدت - في الحقيقة - من الحسبسات وكثير استعمالها في النثريات والمسيبات .

وقد جاءت الكلمة - الحداثة - لكي تصف ما حدث في سبعين عاماً تقريباً . أي ما حدث من عام ١٩٩٠ قبل الحرب العالمية الأولى . ثم بين الحربين . وكثير استعمالها وصارت ظاهرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . ما الذي كتب ؟ وما الذي رسم في هذه الفترة . مما أدى بالفاد إلى استخدام هذا الاصطلاح ؟ في رأيي أن التاريخ مهمة في هذا السياق . فقد كتب إليوت شعراً حديثاً واستخدم كلمة التصويرية Imagism ولم يستخدم كلمة الحداثة وأبوليبر استخدم كلمة concrete poetry أي الشعر المحسوس أو المجد ولم يستخدم كلمة modernism واستخدم السرياليون كلمة السريالية . والتكبييون كلمة التكيفية . ثم أطلقنا على كل هذه المذاهب كلمة الحداثة . التي استوعبت هذا كثيراً من الأساليب المعتمدة على العلوم المتعددة . وخاصة علم النفس . فقد كان فرويد وبياج أساسيين في قصة الحداثة . وهما أرى فإن الحداثة في السنين عاها هذه تمثل في هذه الوعي بالذات أو الوعي بالذات . أي أن يمي الإنسان أشياء كثيرة في وقت واحد . حيث تزامن قصايا مختلفة معاً . سواء أكانت في خطوط متوازنة . أم في خطوط متقطعة .

والزمن أمر أساسي في الأدب . وقد كان تعدد الوعي مقترناً بالحس بالزمن ولا الزمن الأفقي . وإعنا للزمن بالمعنى العمودي الذي هو أشبه بدوائر متحدة المركز . وفي الواقع فإن الإحساس بالزمن قضية شخصية ، أو أنا شديد الإحساس بها . ولا بد أنني تأثرت بمن سبقوني ، لأن هذا الأمر جزء من وعي حضاري قديم . فالزمن في مفهوم العرب ومن دائري ، أما في الفكر اليوناني فقد كان الزمن أضواء عمودياً . ومن هنا معهم سر إحساسهم للزمن بالعمود . وقد نع المفهوم الأوروبي للزمن من هذا المهم . أي أن الفكر اليوناني قد مدد الفكر الأوروبي مفهوم الزمن الأفقي العمودي . أما الفهم المعاصر فهو أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب . أي الأمانة للتناقض والتشابهة ، وعلى سبيل المثال فإن العرب ما يزالون يجهلون ما حدث للبحرين على في كربلاء . رغم مرور أكثر من ألف عام على حدوثه . الشعور بالزمن على هذا النحو موجود في الأعمال الروائية والمسرحية الحديثة . ولو كانت دراستنا أكاديمية لذكرنا أمثلة على ذلك .

أما الأمر الثالث الذي أريد أن أشير إليه فهو قضية الأصالة بالمعنى الأوروبي أعني كلمة originality التي ترجمت إلى اللغة العربية بالأصالة ، وهذا صحيح لأن original تعني أصيل ، لكنها أدت إلى تناقص ، العربي المثل يقول الأصالة أن تعود إلى أصولك . أن تصل إليها ، أي أن تظل مرتبطاً بشبك القديم ، إن هذا يعني أن قديمك أكثر أهمية من حديثك ، ولهذا يقول المثل « التي ما عتته قديم ، ما عتته جديد » وداللي ما له أون ، ما له ثلث ، ولهذا كان هناك اهتمام بالأسباب وعدم لها .

أما المفهوم الأوروبي . فقد كان وثيق الصلة بالذات . وما ينبع منها ، ولهذا كان التأكيد على ذات الفرد وحرية ومشاعره . المفهوم الأوروبي بهم الأصالة على أنها ما ينبغي من الذات ، لا من أمّاكن أخرى قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية ، وإسقاط الذات على المجتمع أمر أساسي في الحداثة . والرواية في القرن التاسع عشر كانت اجتماعية ، وديستوفسكي برغم أنه حديث بالمعنى الذي يربط الحداثة بالذات . إلا أن العصر قد أسقط عليه قيمه ومهمته . على العكس من الرواية الحديثة التي نهم الأصالة بالمعنى الذاتي .

أحياناً حين أذكر في كلمة أصالة ، أشعر أن الكلمة العربية تحتوي على شيء من العبقرية . إن الأصالة تعني شيئاً أو تحتوي على شيء أولها . أن تنبع من ذاتك ، وثانيها أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان . وقد شعرنا في العراق بهذا . نحن مجموعة الحداثيين الذي يترهون إلى الابتكار سواء في الفن أو الأدب . كنا نحاول أن نكون حديثين . بمعنى أننا عجا في ١٩٦٠ ، ولنا همونا التي تنبع من ذاتنا . لكننا برغم هذه المفهوم الخاصة . كنا ندرك أن جذورنا هناك . في الفن السومري والبابلي والعربي . وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة .

الشيء الأخير الذي شغل الحداثيين كثيراً هو الالتحام بالعصر أو الواقع الذي يسير نحو الدمار . كما قد عبر الدكتور بيس . إن عصرنا يسرع نحو هذا المصير المؤلم حقاً . وبيس ثم عاصم وسعد لا جودر ولا غيره .

لقد أدركنا أن الإنسان مدمر أو - على الأقل - سائر نحو الدمار . ونحن نستطيع أن نقاوم . أن نتصدى لهذا الدمار . بالفس وفاعلية . بالشعر والرسم والرواية . بشرط أن يحتوي هذا الفن على حس لمساة الإنسان ومقاومته . وبحيث يبرز في إبداعنا تعدد الوعي وتشابكه . لكي نكون جزءاً فاعلاً لا يندمر . ولكي نكون من الذين يتصدون لهذا المصير المؤلم الذي يوشك أن يحتوي العصر .

هناك نقطة أخرى خاصة بما طرح من قضية الرسالة والتميز . وفي رأيي أن ما حدث به الدكتور كمال أبو ديب مهم جداً . غير أننا نحس أن الفصل بين الرسالة والتميز يحدث فعلاً . وأن أحدهما يعطي شيئاً . لكن أخطر ما في الأمر أن يؤدي التمييز على نظام التمييز إلى العقم الشكلي . على نحو ما رأينا فيما اتفق على تسميته بمصير الصحف والاعطاش في تاريخ الأدب العربي . أعني ذلك الصرب من الشعر الذي يمحكث أن نقرأ آية من القرآن .

إلى اليمن ثم من اليمن إلى الشمال - أو من أسفل إلى أعلى ، ثم من أعلى إلى أسفل 1 وهي مجرد «ملاعب» فقط

ولكني تنصب على إمكانية سيادة نظام الترميز - اللهم جذا - بهذه الصورة المغلقة ، كان لابد أن يجد العناصر التي ذكرتها سلفاً حتى تبقى الرسالة حية وملتصحة بنظامها الترميزي .

جهازي محمود

بعد أن طرحت قضايا عدة ، أظن أن هناك جوانب لبعض المواقف ، وها هو الحوار قد قادنا إلى الإعراض عن تحديد الحداثة كتصور . والإقرار بأنها ليست تصوراً تقع فيه وإنما شيء ننبه ، شيء نحققه النص المتعين . إننا إذن نستقرئ النصوص ، لعلنا يوماً نصل بعد حصيلة من الاستقراءات إلى رسم حد للحداثة .

أنا ، شخصياً ، أتصور أن الحداثة أمر صير الحد . وليس العسر صفة لصفة بنا ، بل إن الحداثة في أوروبا ما تزال غير محددة ، تعني أنها إذا حددت فهي تحدد من مواقع مختلفة ، واتجاهات متباينة ، تبعاً للكتاب والتزامهم ومواقفهم . ولهذا يصعب أن نعرفها . بل إن محاربتنا الرامية إلى تعريفها ، لا أقول إنها نوع من إضاعة الوقت ، بل لعلها نوع من البناء الأجوف ، لسبب آخر خاص بنا نحن العرب ، وهو أننا ونحن يصعد عبر الحداثة تقع في بعدين ، أولهما : ما سمى بعد الأصالة ، وثانيهما : وجود حضور قوي ، أو مجاور ، هو البعد الأوروبي . وقد لاحظت أننا في حديثنا جميعاً ، يعود إلى مرجع ما ، هو أوروبا . إن وجودنا في نقطة التقاطع يعقد القضية ، أو يضيف إلى عسرها عسراً ، لذلك فانا نحن بقولنا إن الحداثة يجب البحث عنها في مجزأتها

إب ما تزال تحدث عن الحداثة في الأدب فقط - معزولة عن الحداثة في ميادين أخرى . ربما يرجع ذلك إلى أننا أدباء - أعني نقاداً ومبدعين - لكن تصيق إطار البحث بالحداثة في الأدب أمر حطر . ولذلك ينبغي أن نبحث في الحداثة عن النسيج المشترك . الذي إن ضُمت أجزاؤه أنتج حداثة . الأدب مظهر - فقط - من مظهرها . أو إنجاز من مجزئاتها .

وهذا يشير إلى أن الاقتراح الذي قدمه الدكتور كمال أبو ديب يمكن أن يناقش . ويحتفظ به كمشروع . وقد لاحظت أن كمال أبو ديب يظن من مطلق لعوى إنشائي . وفي اعتقادي أن الصيغة التي أثبتت حوله ضجة مشروعة .

وفي البداية نمة نسأول في اللغة الفرنسية نقول - نحويل الانتباه إلى الرسالة لا إلى النُنة (الكود) . من جهة أن الرسالة مبنية لا من جهة كونها إبلاها information

شكري عباد

هذا صحيح . لقد كنت أقرأ مصادقة في معجم لعوى فرنسي فوجدت أن الـ message تنصب على الشكل .

جهازي محمود

بالوسط في القول الفرنسي نحويل الانتباه من النُنة إلى الرسالة

أي أن اللغة هي المحاصرة ، ذلك لأنه في العملية الدعوية العادية هناك اتفاق تقريباً على أن اللغة تكون عاتية ، وعلى أن القصبة الأساسية في الأدب هي المحصور اللعوى .

كمال أبو ديب

لقد قلت نقل الفاعلية من الرسالة message إلى الترميز ...

جهازي محمود

في الفرنسية نقول : نقل الفاعلية من النُنة code إلى الرسالة ، لاس جهة أن الرسالة إبلاغ . بل من جهة أنها مبنية شكري عباد :

هذه مسألة فرعية . ويبدو أن الـ message في الفرنسية منصب على الشكل اللعوى . بينما الكتابات الإعلانية تعكس الأمر هناك هذا الفارق الذي يمكن أن يُحس دون أن نلج عليه طويلاً على كل . تفصل وأكمل

جهازي محمود :

نمة ملاحظة : هذا التعريف الذي شرحه كمال أبو ديب متحدر من بعيد ، أنا أعرف أن شيشرون في تعريفه للحطاية يستعمل جملة أخرجه تودوروف في واحد من كتبه ، يقول : إن الوظيفة الأساسية للنص الخطائي هي أن تكون اللغة حاصرة . وكأنها في عرس وأصبح وكأنه الوسيلة للمستعملة للفصل بين طريقتين في إجراء اللغة . نقصد إجراء اللغة من أجل الإبلاغ ، ثم إجراء اللغة فيما يتجور الإبلاغ . ونقبل إن ذلك من خصائص النص الأدبي

وربما يصبح الاكتفاء بهذا التعريف مدعاة لظهور بعض المشكلات ، فكثير من النصوص القديمة ، حتى تلك التي لم تقع في صرحيات حاصرة من تاريخ الأدب ربما وهرت الأمر إلى حد كبير ، ولهذا تصبح إجرائية التعريف محدودة . باعتبارها تمسح . هال لدحول ظواهر أخرى فيه . فمنع من أن يرى الانكسارات والمرجات الحقيقية في تطور ظاهرة ما . أول تاريخها

شكري عباد

أرجو أن تسمحوا لي بوقفة قصيرة هنا لتبجس الأفكار التي قبلت والتي يبدو أن هناك شبه إجماع علب حتى يرى أي مدى تقدمنا

لقد وصلنا تقريباً إلى محطة أجمع عليها كثيرون منا . وهي محاولة استخلاص مفهوم مشترك لكلمة احداثة التي برددت في بثات وعصور كثيرة ، مفهوم يجعل كل أدب لا يتعامل مع الواقع أدباً غير حديث . أو أننا ينبغي أن نبحث عن الحداثة المطلوبة في ظروف تاريخية محددة . وأنا لا أظن أن بين تعريف الدكتور بسس لدى يربط الحداثة تساؤلات يطرحها الواقع . وتعريف السيد سلمي الحضره التي تربط الحداثة بالموقف من الزمن - في هذا السياق فاقاً كبيراً

ثم هناك اعاء ملنا إليه جميعاً . وهو أننا لا ينبغي أن نقف فقط

أما التعقيدات الأخرى فتوجهها حيرني من وجهة نظر محددة .
 من وجهة نظر المشتمل بالحدث اللغوي . أو الطاهرة في تشكيلها
 وبما . ونحوها إلى ظاهرة مبهمة إبداعية بوجه خاص . لكن المنطلق
 الأساسي هو سعلق حيرة عالم اللسان . وفي هذا النطاق لا أستطيع
 مكتوبة الفصل بين عطف التواصل والرسالة المحصورة عبر عطف التواصل
 هذا . وعمية الفصل . حتى على مستوى المقاربة النظرية للمهجة .
 تؤدي حتماً إلى إقصاء كلا الطرفين المكونين للأداء اللغوي عن وظيفته
 الداتية . ونفوق إلى هذا الفصل - حتى وإن أحرأه عالم اللسان - في
 مستوى تقديري اعتياري . فإن الاحتكام إلى هذا الفصل - على
 سبيل تحليل الطاهرة الإبداعية - يحظر على الظاهرة ذاتها . ولا أقر
 من وجهة نظر مبدئية . أي من وجهة نظر لنوعية في الأساس .
 شيع عن هذا أن الفصل الممثل في الخطاب الأدبي - بين الرسالة أي
 للصورة الدلالية والمخطط الأدبي هو أيضاً فصل فائق على المستوى
 شيعي . ولا يمكن أن سألني إلا لأداء أثر أحد الطرفين في الآخر

كمال أبو ديب
شعرت أن هناك منطقة للحواجر على الأقل

شكري عباد

أن كنت متأكد من أن ما أسماه عبد السلام المسدي بالحدثية
من الدرجة الثانية لا يختلف كثيراً عن افتراضك

كمال أبو ديب

الاختلاف والاتفاق لا يهم هنا . ولا شك أن الكثير مما قيل
بمضيء جواب من المشروع للذي طرحته سابقاً . ولكن من ناحية
أخرى أعتقد أن كثيراً مما قيل يظهر إشكاليه خطيرة في علاقاتنا
الحوارية . وهي أننا نجعل إلى إهمال اللغة بشكل لا ينتهر . هناك
عدد من النقاط التي قيلت . وكأنها رد على مقولتي وهي أبعد
ما يكون عن هذه المقولة . وهذا ما أفصده بإهمال اللغة . لقد
حذرت عباراتي - عندما تحدثت - بدقة . وقلت بـي أعث عن
عدد من المقومات التي تصلح في النهاية لتحديد الحدثية باعتبارها كذا
وكذا . وقت أيضاً إن الحدثية نجعل إلى نقل محور القاعلية الإبداعية
أو القاعلة الإنسانية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وكثير مما
قيل إنما يستجيب إلى المطالبات بأنني قلت إن الحدثية هي فقط الشعر
الذي يكتب مركزاً على نظام الترميز

سأنتقل الآن إلى الجزء الثاني من الندوة . وهو محاولة تحديد
الحدثية بوصفها ظاهرة كلية . الحدثية وعي نقدي صدى يراه العالم
وإزاء بعضها أيضاً . ولذلك نحاول الحدثية أن نخرج من حيزنا وأن
تقوم بممارسة نقدية لهذه الدات-الحدثية وعي نقدي ضد هذه جدولة
العميقة في قضيتين أساسيتين هما الزمن والتغير . مفهوم الزمن في
الفكر الذي يمكن أن نسميه الفكر المحدث واللاحديث . أولاً نريد أن
أسميه الفكر التقليدي . وهو مفهوم يرى أن الزمن يتحرك حركة
هابطة . أي أن ثمة بداية وجوهاً ويسوعاً وعصراً ذهبياً . سواء على
مستوى الفرد . أو على مستوى الجماعة . ثم يبدأ الزمن بالانحدار
لصل إلى ما أسماه العرب قديماً « فساد الزمان » . ووصف الزمن
بالفساد هو وصف ديني . ذلك أن الفكر الديني يصف الإنسان بأنه
قد فسد . وقد وصف الخليل بن أحمد اللغة بأنها قد فسدت . وإذن
فالفكر المحدث واللاحديث يرى الزمن أصلاً وجوهاً ذهبياً . وحركة الزمن
ابتداء عن هذا الأصل . وكل ابتداء عن الأصل صاد .

أما التصور الحديث للزمن فهو تقيض ذلك . وهو تصور يحدد
الزمن بأنه حركة إلى الأمام . ومن هذا المنظور يصبح كل تغير
تقدم . ولذلك يرى في الفلسفة الأوروبية والأدب الأوروبي والعلوم
الأوروبية هذا المفهوم الحديث الذي يقول عفوة والتطور . بمعنى
أن كل ابتداء عن نقطة البدء تطور نحو الأفضل . على عكس المفهوم
الآخر الذي يجعل الزمن زمناً بدنياً . الموقف من الزمن ومن التغير بهذا
المعنى هو شرط أساسي للحدثية . ولذلك فإن تطور الحدثية في
العقود التي ذكرتها لا يتم إلا في هذا الإطار . وما أسماه عبد السلام
المسدي التغير من الدرجة الأولى يمكن أن يتفق مع إنجاز بشارعوني
بواسي . لقد أصبح التغير جوهرياً وأعلى التطور . ولم يعد الزمن
فساداً . بل ازداد بالتغير جوهرياً وبلا . ولذلك فهو زمن الخلق
والإبداع . وهذا ما حدثت لأني تمام ولكن على نحو مختلف . بعبارة
أخرى . ما حدثت لأني تمام هو تحول آخر للحدثية . حيث لم تعد

للغة القديمة هي اللغة الذهنية . أصبح الابتداء عن هذه اللغة تطور
نحو الأفضل وليس فساداً .

هناك شيء آخر ذكره جبراً إبراهيم جبراً أنا شخصياً أسميه
الداحل - الخارج إذ يبدو لي أن « اللاحداثية » هي عالم الخارج .
وأن « الحدثية » هي النقيض . أي أنها تجسيد لعالم الداحل .
ولذلك كان طبعاً أن يكون غرويد ويروج منطلقها الأساسي . فقد
تقلا الاهتمام من الذات . باعتبارها شيئاً خارجياً . إلى الذات
باعتبارها الداحل الإنساني . إن الوعي هو الخارج . لا الوعي هو
الداحل . ما أقوله الآن هو أن هذه المصطلحات الفكرية التصورية
نجعل - وأنا أحدد كلماتي - إلى نقل محور القاعلية الإبداعية من محور
الرسالة إلى محور الترميز .

إن افتراضنا نحاول أن يتجاوز عدداً من المشكلات . هل نعتبر
كل جديد حدثياً ؟ بالطبع لا . وإذا اتفقت معي في أن كل جديد
ليس حدثياً بالضرورة . تتفقون معي على أن في الحدثية شيئاً يتجاوز
الآلية ومن هنا كدرايسر أن يكتب هذا الشيء

شكري عباد

الدكتور محمد بيس عده تعجب فيما يبدو

محمد بيس

في نظري أننا نعالى ما يمكن تسميته ومن الانقطاعات . لأن
الانقطاعية هي السمة القاعلة فيه . أي السمة القاعلة على كل
تحولاته . سواء كان ذلك على مستوى التحولات الشعرية الإبداعية
أو النظرية . وأنا - هنا - نحاول ألا يتورط خطانا في القول
المطلق لمصطلح الحدثية . وأفضل أن نظل على حدودها . وهذا لابد
أن نأخذ الوعي النقدي دوره الخلاق . ومن الصعب أن نبحث عن
الحدثية كمفهوم داخل الممارسة الحدثية الإبداعية فقط . ما لم تكن
هناك أنس نظرية تصبغ الحركة . وإذن طيس هناك بذ من شعر
نظري داخل سفر النص . ليتكامل البحث في المسألة بمسئولية
النظري والتطبيقي . وعلينا أن لا نحشى النظرية وأن لا نقدر الممارسة
على أساس أنها الحدود القصوى لوعيها . من هنا نستطيع أن أقول
لا يمكن أن نتخلص الحدثية من استقراء للممارسة بل يجب أن
تكون الحركة حركة داخل الحدثية وخارجها معاً . مع هذه الحدثية
وحدتها في آن واحد

وثمة توضيح لابد منه . مرعاً فهم من حديثي السابق أنني
حدثت الحدثية على أساس علاقتها بالواقع . ولست أصيغه بيس لم
أفصح هذا المعنى .

لقد قصدت أن منطلق الحدثية هو الواقع . أي الحدثية تكسر في
الممارسة . وثمة فارق بين الحدثية بوصفها تصوراً وبين تحليلاتها المتعددة
بعلاقاتها المعقدة وناقضاتها . إن العلاقة بين النص والواقع يسمى
طرحها بتأن وحد . إذن . في المعنى . ماد هذه الحدثية . أقول
لأنه كان ثمة معنى لتبدل الحساسة والرؤية للواقع . وفي اعتقادي أن
هذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال وعي نقدي مضطرب الخلق . فإن
الحدثية لم ترتبط فقط بالتحليل النفسي ولكن بالكتابة أيضاً . وهنا

عصران إنسانيان في فهم الواقع والإنسان . وهذه الحداثة لها
«لا زمانيتها» بالقطع . بمعنى أن لها شيئاً . ولكن هذه الية . أي
«لا زمانيتها» . حاصلة للتحويلات الزمنية

كمال أبو ديب

بالصبط . هذا ما أردت أن أشرحه

محمد بيبي

أنا لا أقرأ في النص للمستوى اللغوي محرداً . بل إن هذا المستوى
اللغوي هو المدار الجبري للنص بجميع العناصر الأساسية المكونة
لنص

عبد الوهاب الياني

يمكنني أن أصعب شيئاً . بعض حركة التحديث التي بدأت في
العراق . بيد أن جبراً أن الحدائير العراقية . السياب وبارك الملائكة
وغيرهم وأنا كانوا يشعرون بضرورة الفرد والثرى على السلطة الأنوية
ونسلطة الدعوة . حقاً لم يكن وعياً مكتملاً بهذه الحداثة أو بكل
مناقضاتها . ولكن كان ثمة بادرة للفرد أصبحت الممارسة والاحتكاك .

لقد كان شعراء العراقيين كالرصاص والزهاوي والسجوي
منسردين . لكن تمردهم كان استثنائياً هثاً . فكانوا يعودون ثانية إلى
أحضان السلطة . أما تمرد الحدائير فقد كان تمرداً على الزمان
تعبوه الحدري الصحيح الذي يرى أن كل تطور حركة إلى كيانهم

جبرا إبراهيم جبرا

أود أن أثير سرياً إلى شيء مستأثر كثيراً في حوارنا ~~الذي~~ ^{الذي} ~~كان~~ ^{كان} ~~تحدث~~ ^{تحدث}
في حديثي المستعص من قليل : وهو أمر يحصل بالحداثة
وتمرد على القديم . أو الثورة على هذا الشيء الذي كان يجب أن
يتنرد عليه . هو الحس بالعموض والتسر إلى الوضوح المطلق ليس
حديثاً . وإنما الحديث « هو الذي يعني أن نمن ثمة شيء واضح .
محرر وبسيط . ويجب على المبدع أن يفرض ذلك فيما يبدع . لأن
الشاعر الذي يحدد المفاهيم بوضوح وبساطة . في نظر الحدائي يقوم
بعبئة علاقات إمكانية التعبير والإبداع والإشعاع على نحو ما يرى
لدى شرق وحافظ والزهاوي والرصاص . العمل الحدائي يرى أن
الحس الإبداعي ليس شيئاً مبرهاً بل هو إمكانية إبداع
وما قبل . وهو أمر يحطه في الرواية الحديث التي تميل إلى ترك الهباء
مفتوحة إشارة إلى استمرار السر واستمرار البحث وتدفق الزمن
يس ثمة حرم شيء . وليس ثمة إحصاء بالي

أحمد عبد المعطي حجازي

سألتني حديثي حول مسائل

أولاً ما أثره الدكتور عبد السلام المندي كلامه مهم . أود أن
أرد بصح كصاح طرح الفصحة وحل إسكاف . وهذا حاجتي
كثيراً من الرملاء . ولكن أردت أن أوضح نوع مواهبي

د كان يعمل الأدبي أو النص هو علاقة بين القيمتين . دلالة

وبه الأداء . فإن نصيب العمل الأدبي من الحداثة يتحدد بتوسع
في تعبيرية النص . ليقل التعيرات التي مطراً على نوع الرسالة التي
يتوجه بها العمل الأدبي . لكني - من ناحية ثانية - لا أرى استبعاد
النوع الآخر . وهو أن هناك حداثة تعادل نوع المصنوع أو القيمة
الدلالية . وأقترح أن مستخدم كلمة التعديل - أو التصحير - بدلاً من
«التزكيز» . لأنه ليس هناك تركيز . وأتخذ بعض الأمثلة لتوضيح
هذا في الشعر المصري . فشاير كالباردى ينظر إليه غالباً . بما
باعتباره بداية الحديث رغم تقليديته . وإنما على أساس نفيه وانتهامه
بأن ما صمعه قد أضر الشعر العربي . لأنه استنقى نموذجاً من القدماء
وفي ظني أن التعديل الذي أراد البارودي أن يخبره عن القيمة
الدلالية للنص أدى إلى تعديل آخر لغوي . جعله يعود إلى طريقة
خاصة في الأداء لم تكن معروفة في زمنه . ولذلك أرى أن البارودي
قد أحدث ثورة بتعديله للغة الشعر

ثانياً وهو خاص بما ذكره الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا من أن قيمة
النص الحديث ترتد إلى العموض فما ترتد إليه . بيد أن أود أن أثير
أمر لأن هناك «اتحاد» لا تعتمد على العموض بل تعتمد
للمطوع . كالتأثير التجدي في شعر «المسرح» . سيبويه والنص
الشكلية

هذا الاقتراح يصح التزكيز والبساطة في قرآن واحد . لتحديد
مدى حداثة العمل الأدبي . فبما ما يكون النص مركباً فهو
حديث . وبما ما يكون بسيطاً فهو تقليدي .

هادي محمود :

أود أن أقول شيئاً عن المشروع الذي طرحه عبد السلام
المندي . وهو في نظري يمتلك قيمة فكرية توضيحية لكن قدرته
الإجرائية محدودة . لأنه بطرح مشكلة أخرى هي مشكلة علاقة
التحول في المصنوع والتحول في الشكل . وهي مشكلة كبرى
وثمة شيء أود أن أصعبه . وهو قد يكون قريباً من حديث
الأستاذ جبرا عن العموض . وحديث كمال أبو ديب عن عكس
مسار الزمن . والانتقال من الخارج إلى الداخل كصوابط للحداثة
أقول : إن النص الحديث هو النص الذي يخرج من دلالة معقدة
نهائية . ويضع نفسه في احتمال بسوى ودلالي . أي النص الذي
يصير أكبر عدد ممكن من الدلالات .

كمال أبو ديب

ولماذا لا نصيب أن الحداثة هي انتقال من الواحد إلى المتعدد
على كل صعيد . سواء أكان دلاليًا أم إيقاعياً أم تركيب

شكري عباد

شكراً لكم جميعاً . وحبل إلى أن المرء يستطيع أن يقول بثقة .
قد حققنا شيئاً . لأننا بدأنا ندوة نأسسها عن الحداثة وبمفهومها
واسمها إلى مجموعة من الأفكار المتعارضة التي تحت الموضوع
«مساءلة» كثيراً من عموضه وتعقده

خصائص الأسلوب في الشوقيات



بقلم : محمد الهادي الطرابلسي

مختبرات الجامعة التونسية ١٩٨١
عرض : محمد عبد المطلب

الأسلوب باعتباره الجانب المتحول من اللغة في القواعد النحوية والصرفية، أو التركيبية، أو شيوخ الظاهرة اللغوية أو اندماجها أو استخدام الشجرات الدلالية التي تنبع من نص إلى آخر ومن عصر إلى عصر.

وقد أقام دراسته لشعر شوقي على استعماله التي تعود بها مع جرياتها على قواعد اللغة، أو تلك الاستعمالات التي خرج بها عن مألوف الاستعمال اللغوي، أو تلك التي يعدم أثرها أو يقلل النص، أو تلك التي تكون معاكسة لحركة التطور والتحول اللغوي مما يعود بها إلى وضعيتها، وقد يكون الاهتمام موجهها إلى مقدرة الشاعر في قصيدة دون أخرى، أو غرض دون آخر من خلال الانطباع، عند مباشرة النص.

وكما اتجه المؤلف إلى تركيز عمله في ثلاثة أقسام كبرى، درس في القسم الأول أساليب مستويات الكلام، ودرس في الثاني أساليب هياكل الكلام، وأخيرا أساليب أقسام الكلام.

وفي القسم الأول يندرج المؤلف من مدرجات الخواص إلى ربط الشعر بخواص السمع والبصر واللمس، من حيث موسيقاه وحركاته وصوره، وهي التي تغل بحيط الكلام.

وشوق في محط شعره لم يتفقد مختلفات محددة إلا في موسيقى الإطار التي تتركز في البحور والقوى.

وفي موسيقى الإطار يدرس المؤلف في إحصائية تتبعية، يلخص فيها النسب المختلفة لاستخدام شوقي للبحور، حسب الكمال ٣١,٠٨٪، والواحد ٩,٤٥٪، والطويل ٦,٤٨٪، والبسيط ٨,٦٤٪، والرجز ٩٧,١٢٪، والمزج ١,٠٨٪، ولزمل ٨,٣٧٪، والخفيف ٨,٩٪، والسريع ٤,٠٥٪، والمتنصب ١,٥٤٪، والمختل ١,٣٥٪، والمختل ١,٣٥٪، والمختل ١,٣٥٪، والمختل ١,٣٥٪.

كما يلحظ المؤلف التزام شوقي ببصير الخليل واحترام سبها، وأن أكثرها الكمال وأقلها المتنصب، وتدل المقارنة بين هذه النسب وسعة استخدام القدماء والمحدثين لنفس البحور أن شوقي يترفع إلى المحافظة على الإطار الكلاسيكي علامته حسب القديمة لا اليوم والخفيف والبسيط والسريع، ويزعم إلى الخروج عن هذا الإطار في التصودبة الكمال والروبل بسنة الطويل، ولكنه في الرجز

قد استقرت اليوم نظرية الأسلوب كمعطى جديد للدراسات النقدية التي تتصل بالأدب وتستخرج ما فيه من قيم تعبيرية، وترصد ما فيه من خصائص، مستعملة في كل ذلك بالبعد التاريخي للبحوث اللغوية، وكان هدف عامة الأسلوبيين إعطاء عملهم طابعاً منهجية، يمكن التلوي من المفهم والتأثر، من خلال التلوي العرقي للأسلوب، مع الوعي بما يحققه هذا السبق من غايات البحث والملاحظ أن البحث الأسلوبي انطلق إلى ثلاثة اتجاهات:

الأول : يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب وهو ما يطلق عليه «علم الأسلوب العام».

الثاني : الاتصال بصفة معينة لدراسة خصائصها الأسلوبية لرصد ما فيها من طاقات تعبيرية.

الثالث : دراسة لغة فرد من خلال نتاجه الأدبي، بإحصاء لغته لأنواع من التحليل، بالاحتكام إلى معايير موضوعية، تفسر دور أن تقيم.

وهذا الاتجاه الثالث هو السائد في علم الأسلوب اليوم، وهو الاتجاه الذي يمكن أن تسب إليه الدراسة القيمة التي قدمها محمد الهادي الطرابلسي عن خصائص الأسلوب في الشوقيات.

وقد استهدف المؤلف من هذه الدراسة وصف نظام اللغة العربية في طور من تطورها، من قواعدها من ثبات أو تحول، ثم محاولة استكشاف حدود المستويات اللغوية في الكلام، وتحديد وظائف اللغة في بؤرة هذه المستويات، ثم تركيز هذا البحث على شاعر معين هو أحمد شوقي، ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دور الفرد في اللغة، وانطباع التي تنبع منها في شعره، ويسبق كل ذلك محاولة وضع أسس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية.

والمطلقات الأساسية للمؤلف هي الشعر الذي يتميز - عنده - بالمصنوع المفكرى أولاً ثم إمكانية الأداء ثانياً، ثم اللغة التي تمثل المشهد الثالث في الكلام بقواعدها الثابتة ونظامها المتحكم، ثم

وال تكرار ، من حيث قصد ميا تكرار الاستعمال في السياق الواحد .
والترديد إذا جاء بعد مقادير منتظمة يكون أدق مما لو جاء بعد
مقادير غير منتظمة ، وقد أفاد هذا الاستعمال - في الشوقيات -
التقارب كقول

وتعظمت لغة الكلام وعظمت
على في لغة الحمى عيناك

كما أفاد التقابل بين الواقع والمتوهم كقوله
سالت القلب عن تلك المسببات
أكن لسانها أم كن سنانها

والتقابل بين الخاص والعام وبين التأكيد والتعريض . كما أفادت
المبالغة أحيانا .

وعلى هذا فالترديد مظهر من مظاهر تعجير الحديث من العفافات
الدلالية

أما التكرار فيتمثل في استخدام اللفظ مرتين في بعض المعنى
اللعوي بحيث يعبر عن عملية ضرب لا جمع . والصرب يمثل تكتيكا
على مستويين : مستوى العدد وهو مادي ، ومستوى الوظيفة وهو
معنوي

من مستوى العدد مثل

فراحت مفضل من مهر يسال
فلست نريد بها في السهاد

وفي مستوى الوظيفة مثل
يسأل الناس عندها الناس هل في الناس ذو القلعة التي لا تنام ؟
فوردت (الناس) فاعلا ثم معولا ثم مجرورا
وقد يكون الصرب عن طريق التسلل مثل .

ومستظموا بفتح الله لكم بابا جاب

وقد يكون هذا التكرار لضرورة لغوية ، ويمثل في حالة
الاستئناف . ودفع الالتباس . أو لهدف جمالي الصوت . أو مجرد ملء
البيت

ويطلق المؤلف على (الحناس) استصحاب الدال دون المدلول
والملاحظ أن نسبة الحناس التام في الشوقيات ضئيلة جدا . وهذا
معناه أن الشاعر يستخدم الأماكن الموسقة بقدر ما تساعد على
إدراك المدلول وتقريبه إلى الأذهان . وغلبا يستخدم شوق حناسا ليس
له مدلولية ذات مال

ويطلق المؤلف أيضا على ظاهرة « التمتع » موسيقى الإطال
الدلالي الموضع . حيث يدرس فيها موسيقى التركيب الخريفة أو
الكتابة التي تساهم في بناء البيت أو إقامة قصده كمنه

وبلاحظ أن التراكيب في الشوقيات تنحس في مستويين

يتجاف القديم والحديث معا . وفي تتبع القوافي في الشوقيات نمتد
المؤلف على الأبيات لا الأسماء . وحملة أبيات شوق ذات القوافي
المعبدة تبلغ نسبتها ١٥ ٪ . ومعظم شعره فيها من غاية الراء يليها
الون أما القوافي المطلقة نسبة الخرى للكسور فيها ٣٣ ٪ .
والمفتوح ٢٩ ٪ . والمضموم ٢٠ ٪ . والمتردة من الخرى
١٥ ٪

وبالنظر إلى أنواع القوافي حسب أطرافها بالاعتداد على الأشكال
لصوتة العامة نلاحظ - نصف شعر شوق قاعته مورعة على مقطعين .
وثالث شعره على مقطع واحد . وهذان هما مظهر الغاية المتوسطة
الكفاة - أو ما فوق المتوسط بقيل

ومعظم اصوات الروي مخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين .
وبكثر الأصوات استخداما الراء والميم والياء والون واللام والبدال .
كما هي عند عامة شعراء العربية . ولحذر شوق في قوافيه بالخروج عن
طاق القصيدة العمودية إلى الأراجيز والموشحات لا يبدو أن يكون
تحررا مشروطا مقيدا . بل هو تأكيد لملاحظة الشاعر على ملته القدماء
من أساليب الإطال في مستوى الموسيقى

ويتمنى المؤلف إلى تقدم نسبة استخدام الخرى المفتوح وتأخر
المضموم عند شوق . لدى يخالف في ذلك القدماء والمحدثين
ويثبت المؤلف إلى أن ثراء غاية شوق ليس كبيرا إذا قورن بالشعر
الحديث . وإلى ارتفاع نسبة اللقيد من القوافي (النسبة للشعر القديم)
واحتصاصها بالنسبة للشعر الحديث . وهذا كله يؤكد أن شوق كان
همزة وصل بين مرحلتين كبيرتين . وفي الحديث عن موسيقى الخشو
يعتمد المؤلف على العلاقة بين الدال والمدلول بحيث يعالج أهم
لمظاهر الموسيقية التي ارتكزت على شقين : حد أدنى وهو الصوت
المفرد . وحد أوسع وهو مجموعة الأصوات المختلفة للذي من صورة
إلى أخرى .

ففي الإطار الدلالي الأدنى يلاحظ تكرار الأحرف المهموسة وإرباطها
بدلالة محددة نظرا لاحتياجها إلى جهد في الإخراج .

أما الأصوات المعبرة بصفاتها الثانوية ففيها الراء التي ارتبطت
بدلالة التآزم والتزوع إلى المحول . ومنها اللام التي يكثر اقترانها بمعنى
المدوء والمور .

ويلاحظ المؤلف تكرار الأحرف المتحاسة والتفارية ودلائها على
المقابلة بين الفعل والذعر . والخوف والإقدام . والتحرك العمودي
والأفق . والحركة والنشاط

ونخص من ذلك إلى أن خصائص الصوت المبرول في الشوهاب
وإن انقطعت عنه باندلالة . فإن ارتباطه بأصوات معرولة أخرى
يكسبه صفة دلالية أثر ربط الأصوات بعضها ببعض ويربط
لغوي بعضها ببعض

ومع المؤلف مما قدمته المباحث اللاعة القديمة في البيدييات في
محدوة صد بعض ألوان الأداء في الشوهاب . وما يتبع عنها من دلالة
معينة مع إعطاء هذه الأنواع بعض تسميات مستحدثة .
(استصحابات أصول الدال وأصول المدلول) يدرج تحته الترديد

مظاهر مختلفة، وأحكام عاصرها ومتارفا من التركيب بتقدير المسافة بين بعضها، حيث مثلت مبهات فية ساهمت في شعرة القصيدة، وعمرت موسيقى الإطار بإيقاعات عديدة غير مشروطة، فكانت تولد صورا مسموعة، أو تدعم البيت بحالات مخصصة لتوليد صور مؤية ومن الأساليب التي استخدمها شوقي للتعبير عن الحركة العكس والتناظر، وعكس الترتيب هو «التناظر» و «قلب الوصفيات» و «الاطراد».

وانطلاقا من مباحث علم البيان، على صورته القديمة - أيضا - يلزم المؤلف «الصورة» عند شوقي تحت اسم مستحدث أيضا هو «موسيقى المزيان».

وبدا بالنشيد باعتباره أن شوق من شعرائه، وأن عالية صوره من بابه. وأن أكثر من ثلث تشبيهاته من باب التشبيه المرسل. ونصف أمثلة التشبيه المرسل - هذه - مرتبة العاصر، وعالية الأداة فيه «الكاف» ثم «كأن». والنظرة العامة للتشبيه المرسل عند شوقي - تسمح بإبداء الملاحظات الآتية:

- ١ - الصداقة للمشيبة غالبا ولوجه الشبه أو الأداة نادرا.
- ٢ - المرتبة الثانية للأداة في أكثر الأحيان. ثم وجه الشبه. ثم المشبه. فما المشبه به فلا يرد في المرتبة الثانية.
- ٣ - المرتبة الثالثة للمشبه به. وفي النادر للمشبه. أما الأداة فلا ترد في هذه المرتبة.

وورد التشبه - في الشوقيات - مرسلًا - هذه الأهمية. واتسام عاصره بالمطابقة - مع علية التعبيرين الرئيسيين - وعبء «الكاف» في بيته، يشهد بأن هذا اللون هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحا. وهذا يفسر قوة طاقته الإخبارية. وضعف طاقته الإيحائية. بما يدل على اتصاله بالواقع الذي عليه شعر العرب عموما.

وقد يعتمد التشبيه على حذف وجه الشبه أو حذف الأداة، أو حذفها معا. ولكن لاحظ أنها يتلارمان حضورا وغيابا، وعموما نجد أن شوقي في بناء صوره - يحرص على شيئين معا: إصداء المدف مأثور سيل مع أبلغ التأثير.

أما بالنسبة للتشبيه المقنوب فإن حظه قليل في الشوقيات وهو يهوى إلى لطافة التامة بين الموصوف وصورته بحيث يتدحان في لوحة واحدة.

وعلى عكس ذلك يكثر التشبيه الصمى مع تعدد أنواعه ويضرب المؤلف هذه الوفرة بمعنى نظرة الشاعر في هذا التشبيه. وإن لم يلزم أحيانا من النعجة والعموص.

ونأق الاستعارة في مرتبة ناله تشبه بوعها «تصريحية» و«الملكة». والأولى ترد - في الشوقيات - مفيدة في أغلب الحالات. لا ترد مصغرة إلا نادرا. في هذه الأسعد من المتعلقات ما موجه نظر القابل إلى مواطن التشبه ويخص الصور من الإيهام.

مستوى عمودي، حله الأقصى البيت، وحده الأدنى الشطر. وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر ومستوى أقل، حده الأقصى الشطر وليس له حد أدنى معين. وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقية البيت. وفي المستوى العمودي يتربع شوق إلى التقطيع في القصائد الطويلة. ليبحث يقاع موسيقيا متميرا. مثل وقعة تامل واستراحة. لاستعادة الشوط قل الخادى في القصيدة. كما يساعد على خلق جو ملحمي هائل. يقوم على الاستقصاء دون الانحياز بمظهر ذلك بجلاء في الدهرية النبوه.

والخلاصة أن الإطار الدلالي الموسيقي للوسع إغما هو تواسيح خاصة تُزرع في الإطار الموسيقي العام فتريد أصواته استجاما ومصنونه حلا. والملاحظ ساسب التقطيع العمودي مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة. وناسب التقطيع الثاني مع مقامات المقابلة والاردواج. أما التقطيع الرابع وما جاوره فناسب ومقامات لتحصيل والاستقصاء.

وتناول المؤلف المظهر الموسيقية الخاصة حيث تعرض للقافية الداخلية والترصيع. ولاحظ أن شوق في كل أشكال الترتيب أجري القافية الدالية معايرة للقافية العامة. ولم يكسبها طاقة دلالية حلاقة إلا إذا وسع استعمالها إلى أكثر من بيت، فالقافية الداخلية لها وظيفة خاصة في القصيدة تتمثل في الربط بين المضاها بأشكال محصورة وتبدو ظاهرة التدوير من حين لآخر - في الشوقيات - مولدة موسيقى خاصة. مع سينك شطري البيت في قالب موحّد يركبها أنها تخرج القصيدة من مسبقها العمودي الثاني إلى نسق عمودي موحّد الإطار.

وما درسه البلاهيون القدامى في باب رد الأعجاز على الصدور والتدليل عند درسه المزيان تحت اسم «موسيقى المقاطع والمطالع» والمقطع هو المرد المتعبر لتمام البيت. والإطار الذي يختص كل عناصر القافية أو بعضها وموسيقاه من أهم الأشياء المثيرة للاسباب والمقطع هو التعبير لصدرة البيت. وهو - أيضا - يلفت الانتباه إلى عدة بواح، وإن كانت الموسيقى أصحها. والتصدير يمثل - عند شوقي - عملية تركيز للاهتمام في البيت. حيث إن اللفظ المعتمد فيه بمثابة اللفظ الجامع للمعنى.

والملاحظ أن شوق لم يقدم شيئا جديدا في موسيقاه. وإن لم تحمل هذه الموسيقى من جمال، وهو جمال مستمد من حسن النعجة والوصايا القديمة.

ويشتم المؤلف في رصد بعض القيم التصريرية في الشوقيات. مع إفادته من البلاغة القديمة. خصوصا ما دروس تحت باب المحسنات المصوية. وأسماعها هو «مستوى المللوسات والحركة».

وأمر أساليب التعبير عن الحركة - في الشوقيات - المقابلة بين مبادئ الأشعار ومعانيها، ولكن طرافتها عند شوقي ليست في وفرة استخداماتها وكثرة اطرادها بحسب. وإغما في تنوعها ومدى صحتها فقد استغل الشاعر إمكانات التقابل في الرصد اللغوي المشترك. واستطاع إمكانات جديدة. مملكتها الفية الخلفه. وأخرجها في

أما الثانية فهي أقل منها سببا . مع ملاحظة قلة أثر « التجريد » والإطلاق ، فيها . مما يسمح بتقرير أن استعارات شوقي « المكسرة » عادة ما تأتي « مرشحة » ، وهذا يجعل شكل الصورة بعد التأخذ ، ودلالته بعيدة المدى . عفتص التوغل في وصف المستعار دون استعارة له .

ومصادر الصورة التشبيهية - عند شوقي - مهيطة في صميم

المصادر التجريبية والمصادر الثقافية . والمصادر التجريبية تأتي من الطبيعة الحامدة - وهي أكبر مصادر شوقي - فكان يحسها التور « مشتقاته » . وقد استمد معظم صورته البيرة من القرآن . دلالة على لزعته الإسلامية العميقة

كما تأتي هذه المصادر التجريبية من النبات والسمائل والتضاريس وإطار الطبيعة العام . وإن كان في النبات تميز بشيوع صورة « الناب » وفي السمائل صورة للاء التارل من السماء والتابع من الأرض

أما الطبيعة المتحركة فقد اعتمد فيها الشاعر الحيوانات المفترسة وخاصة الأسد والذئب . وعندما يعتمد الطيور فإنه يظر إليها من حيث ميزتها وهي الطيران في الحولا من حيث الشكل الخاص . وهو يتجه بروع خاص إلى (القفا) و (الليل) ومن الكواسر يتجه إلى (السر) و (الباز) و (العقاب) .

وبالنسبة للحيوانات غير المفترسة نجد (الظبية) أكثر ورودا كبح أرناطها بالمرأة المحبلة بعموقة . ثم البقرة الوحشة

أما « عشرات » والزواحف فالحيلة أكثرها ورودا - في لشوقيات - ثم الحية الرقطاء مع ريعها بصورة الإنسان الخبيث

ويعتبر المؤلف أثر الطبيعة مظهرها في الشوقيات . ويرغم تنوع العناصر التي اعتمدها في التصوير فإن مترعه واحد - فهو في اتجاهه إلى الطبيعة الحامدة يتزع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالإشراق والخصب . وفي اتجاهه إلى الطبيعة المتحركة يتزع إلى اقتباس الصور لما اتسم بالمعومة والقوة والنعم كثيرا . ولما اتسم بالعذر كالدئب . والضرب كالخبة . وتميزت الحيوانات التي اعتمدها في الجملة بأسمائها إلى حديقة مشرقية صحراوية بلوية .

ويعتبر الإنسان أحد مصادر التصوير عند شوقي . كممثل لوحدة لشكاملة . مما يعطى للصورة صفة الشخصيات . وقد لا يتحقق ذلك عندما تعتمد الصورة على هيئة من هيات الإنسان - أو حصو من أعضائه . أو عرض من أفعاله . أو قلة من آلائه . أو أداة من أدواته . وعلى كل عشوق نادرا ما يشخص مشيا أو مستعيرا

وقد يعتمد شوقي في صورته على مصادره الثقافية التي وهرتها له نظره في المعارف الإنسانية . وهذه المصادر ثلاث شعب : الآداب وتقتصر على الأدب العربي . وعلوم الدين . والعلوم الإنسانية وتقتصر على التاريخ . وسكاد تتساوى هذه المصادر الثلاثة في حظ اعتياد الشاعر عليها

ومحاولة تحديد دور التصوير - في الشوقيات - جعلت المؤلف بحث في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور

الواضحة . ليتجسس الاتجاه الغالب في عملية التصوير . والدور الذي تؤديه الصورة مكشلة في بناء الشعر

لقد كانت صور شوقي موزعة على العاديين : المحسوس والمجرد وبحس الدرجة التي سجادت فيها العالمات صور الشاعر وكدست موصفاته . وبحس كفيات اتصال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس . شين ما يميز صورته عن صور غيره . وقد اهم المؤلف باستدل الشاعر من نقطة إلى نقطة أخرى في نفس العالم . كأن يصف محسوما لمحسوس أو يصف مجردا بمجرد . وأسمى هذا الانتقال « تعويضا » لأنه يعيد به المتلقي إلى رواية نظر جديدة طريقة . تعرض فيها الصور الموصوف

أما اتصال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم إلى أخرى تنتمي إلى ناك ، كأن يصف محسوما بمجرد . أو مجرد محسوس . فقد أضيق عليه المؤلف « تحويلا » لأن الشاعر إذ ذاك يولد من الموصوف صورة مختلفة يعمل فيها الخيال كثيرا بناورها

وفي الصورة الاستعارة به تمرر علاقات التدعى ودلالاتها . دعت أن هذا التدعى هو الذي يقرب بين الموصوف وصفته بسبب رتباط أحدهما بالآخر عسوبا . وإمكانية قيام أحدهما مقدم الآخر والدلالة عليه . فالجمع بين الشقين هنا ليس بالتشابه وإنما بالتداعي . ودراسة الصورة القائمة على التداعي - في الشوقيات - استدعت تصنيفها إلى ثلاثة أنواع

علاقات التداعي المسية على المجرر . وتشمل الصور المرسل وهار العمل . فالعلاقات المسية على الخفيفة ويعنى بها - المؤلف - الكتابة بأبرر أنواعها من التلويع والإشارة والرمز والتعريض . ويعتصم إليها اندوران « والتعليق » . وأخيرا العلاقات المسية على الوهم ونخلها التورية

ويمكن الخلوص من دراسة الصور عند شوقي إلى الحقائق التالية

١ - صورته عسوما لا تحرك القارئ المقطع عن أبيئة العربية . أو المعزول عن مسيرة الحضارة لعربية

٢ - صورته محدودة المدى لا تتجاوز اليث الواحد وعرب عن نظرة تمككية للوحد

٣ - صورته حرة ضيقة الأمن لا يصف فيها اشاعر كل الدقائق في الموصوف

٤ - صورته واسعة وتقرر أكثر مما تعم

٥ - وهي معهودة في الغالب . وليست دالة بدائتها وإنما حنيناها . والشاعر يظر قويا إلى الحاضر بعين الماضي .

ويتنقل المؤلف إلى القسم الثاني من الكتاب متناولا « أساليب » كل الكلام » . حيث يرى أن النظر فيها هو بطر في ارتكاز مواد الله وطرق توديعها على شبكة الإدسال وكتابة معاشها ومعامل أحد منها المختلفة بعضها مع بعض

وهاكل الكلام - في الشوقيات - قدس لدرس في فصل فصل بصرف فيه عابنه للبحث في سة التقصيده . وفصل سحب له بينة الحملة

وسية القصيدة في الشوقيات لا تتميز بها في الشعر العربي القديم إلا بمظاهر ثلاثة . تتجسم في أصناف ثلاثة من أنواع الشعر . لموشحات . والمعارضات . والحكايات . وكل نوع منها ازدهر مع شوق بشكل متفاوت . ولم يكن لها ازدهار معه فيها عند الموشحات . وكان حظ المعارضات والحكايات - في الشوقيات كبيرا . حتى كاد يخرج بها الشاعر من باب أساليب البناء الشعري إلى باب أغراض الشعر . ولعلنا امتداد هذين الأسلوبين بعد شوقي قوت هزئتها عنده إلى حد كبير .

وباستمرار في الهيكل الخارجي يلحظ المؤلف أن المعارضة عند شوقي ليست معرصة لعدوته اللغوية وإنما هي عمل على إبراز جودة اللغة العربية على الاحتفاظ بدساترها الكلاسيكية في العصر الحديث . كما أنها ليست أسلوبيا أحده الشاعر ليس مدبره على محاكاة القدماء . وإنما هي أسلوب عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العربي الأدبي . وعمل به على الدعوة إلى مراجعته وتمثله والمعارضة عند شوقي - مشهد تكميل يسي على أصل لكن لا ينبغي به - وسعى بعض ما ورد فيه دون أن يقصر في مريد ثرائه . ولهذا يصح اعتبار المعارضة عند شوقي قراءة جديدة للتراث . مع ملاحظة بروز شخصية شوقي في معارضته ووضوح عظمته فيها .

أما الحكايات فتتميز بنظمها في فترة محدودة من حياة الشعرية بين سنتي ١٨٩٢ - ١٨٩٣ وهي الفترة الجارية . ومن هذه الناحية فهي تستجيب للدراسة الآتية . وقد تضمنت ٥٥ حكاية وجيزة أبياتها ٧٦٩ بيتا . ومعدل الحكاية ١٤ بيتا . وأكثر من نصفها راجع مصرعة الأبيات مسوعة القوافي . ويلاحظ المؤلف لصرفه في الشعر فيها . من حيث المدي . والحناء والحبوبة . التي حيث تنوع لقوافي . والغلب هو أكثر الحيوانات مساهمة في بناء الحكايات . به البحار . ثم مجموعة تضم الأرباب والذئب والقرود . أما الطيور فهي الصقار ، والبلبل ، واليوم ، والحمامة ، والحمام ، والطاووس ، والمصمور ، والعراب ، والقبيرة ، والمهدد ، والحمامة .

والطرف في سيرة الحكاية . والمقدمة والإطار عما فيه من حوار ورس ولغة . يؤكد ضعف حكايات شوقي بالنسبة للعرين . ولكنها تظل قوية إذا قيس بالشعر العربي ومميزاته الخاصة . فضلا عن قيمتها التاريخية والتعبيرية .

ومن خلال الهيكل الداخلي بمعالج المؤلف التراكيب عند شوقي . من حيث التقديم والتأخير ومقتضياتها الصوتية والمعوية . ويرى أن مقتضيات الصوتية هي كل ما اتصل بالواقع الحسي . فمن ألوان تعبير الترتيب في الشوقيات ما اقتضاه مقطع البيت من الناحية الصوتية . ومنها ما تطله التوارد المراد إحصاء الكلام له . ومنها ما استدعاه حجاب التعليل .

أما الأهداف المعوية فهي لطائف المعاني التي كان التقديم والتأخير لتأديتها . وهي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة . تلحق المعاني الظاهرة . فتربدها تدقيقا وتأكيدا . عن طريق الحصر والإبرار .

وقد أدخل المؤلف « الاعتراض والزيادة » في مظاهر تعبير الترتيب في عناصر الجملة . من حيث كان المقصود به تحويل أحد عناصر التركيب من مركزه وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل ، فزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي عن التركيب يقطع هذا التسلسل كما تناول المؤلف « الحذف » باعتباره من أبرز عوارض الكلام المركب . وأوضح عناصره في الشوقيات ، حذف المسند إليه في الجملة الاحتمالية . وحذف المسند والمسند إليه معاني الجملة الفعلية . وحذف المفعول به في الجملة الفعلية كذلك . ثم حذف البت وحذف المضاف إليه . وحذف حرف الجر المتعدي به الفعل « أن » و « أن » وصغير المضاف . وصغير الفاعل وحرف النداء . ووسائل أخرى أو الهي وأداة الاستعانة .

أما آخر عوارض التراكيب فهو « النقل » . وقد اعتمد المؤلف في رصده على مقياس دونه الشخصي . وإن كان هذا النقل ليس وحيدا في الشوقيات . بحيث يحتاج إلى معالجة خاصة .

والحديث عن « التعابير » يقتضي البدء بتحديداتها . فهي الوحدة المعوية الدنيا التي يختصها تركيب ما في الكلام . ويمكن الاهتداء إليها بتفطير هذا الكلام وعراعاة تدم المعنى . وهي بمثابة محور لدى يلتحم فيه اللفظ والمعنى .

ويستمد من دراسة التعابير - في الشوقيات كظاهرة أسلوبية - الوقوف على أثر الثقافة فيها من ناحية . وأثر الخلق الشخصي فيها من ناحية أخرى . مع ملاحظة مظهر خاص يقوم فيها بدور كبير وهو « التعبير الحكيم » .

ويمكن رصد أثر الثقافة - في الشوقيات - من خلال التعابير الجاهرة المشتركة . والتعابير الجاهرة الخاصة . ومن خلال لاقياس والملاحظ أن المؤلف لجأ إلى التقييم للمباري - عفاها السبح الأسلوب - وهو يعرض لبيان أثر الخلق الشخصي في تعابير شوقي . مبيتا ما وفق فيه وما انفق . وقد حلص إلى أن تعابير شوقي فيها القدم والطرافة . والأول تطله تلك التعابير الجاهرة المشتركة . التي إذا استحدثها شوقي حل هيئتها المعروفة لم تبدل إلا على نروة وصيده الثقافي فحسب . أما إذا تصرف فيها فإياها نجا من جديد . فتبدل على نروة ثقافته وحس تصرفه فيها . كذلك التعابير الجاهرة الخاصة . التي مكاد تنحصر في القرآن والأمثال والأشعار . وهي تؤدي دورا كبيرا من حيث إنها توفد في العربي والمسلم الحس . برلم محبة ليست حرية ولا متبدلة .

أما الطرافة فتتمثل في قوة التعبير بلاغة التصوير . وذلك يتأتى من الملامة بين أدوات التعبير وأهدافه .

ويمكن إحصاء الحكمة - في الشوقيات - من أبرز مظاهر التعبير حيث بلغت جملة أبياتها ١٤٣٦ بيتا بسة الم من كامل الأسات وعددها ١١٣٢٠ . وهي في الصائب تعبير عن حقائق حادثة وبدييات مفررة ووصيات مبصرة .

ودور الحكمة - عند شوقي - تتمثل في مقدمة القصيدة كمد إلى

الاتجاه العام الذي يتحيز الشاعر السريه ، أو المثل الأعلى الذي يشترك فيه مع المعاني ، وقد تأتي في بداية قسم من أقسام القصيدة ، فتلعب دور المنشط لطرق التليح ، والضمائم للتواصل بينها بحسب رطبها بين أقسام القصيدة . وعندما تأتي الحكمة في الخاتمة تمرر عبره المقصود ، ويمثل ملحمة الختام ، وقد تأتي الحكمة في الشوقيات كأداة فصل أو وصل بين معين جزئين

ومن الممكن عباد الحكمة - عند شوق - غرضاً بقوم مع بقية الأعراس ، وخاصة في قصائد الرثاء . فالحكمة أسلوب من التعبير هي به شوق وطبع به شعره ، وهو في ذلك لم يحن سنة قديمة بحسب ، وإنما توغل في الاتجاه بشكل يرمي على أصالة باللغة الأثر

ويعرض المؤلف للأساليب الإنشائية ، ويلاحظ اعتماد شوقي على «الإشياء الطلي» كثيراً دون أسلوب «الحي» . وإجرائه بوفرة وأصحة ، وفي مقامات مختلفة يعطيه طرافة خاصة ، وسر هذه الطرفة في أن الحوار الذي نسي به ليس إلا من قبيل حديث الشاعر إلى نفسه وإلى المتفضل ، فهي خارجة عن أوصافها الشعرية أبداً إلى وظائف جديدة . و«الاستهزام» يأتي كثيراً - في الشوقيات - ومع كثرته لا يكاد يأتي لمعنى «الاستحبار» إلا في ظاهر التراكيب ، فهو «مطلق» لا يحتاج إلى جواب . أما «الأمر» بأسلوب لا يفقد صلة ولا حواراً بين طرفين صائبين ، وإنما عقد الحوار بين الشاعر والقارئ إذا ورد في المطالع ، وإذا ورد في غير المطالع يكون عرصه عقد حوار بين المعاني الجزئية وعرض القصيدة الرئيس . ويأتي أسلوب «النداء» بوفرة - في شعر شوقي - مطلقاً لا يقتضي جواباً ، لأن «المادى» هذه موضوع في القصيدة «مخافة» وليس طرفاً ثانياً يشارك في بناء الموضوع ، ولذا لم يكن للنداء - عند شوقي - خارجاً عن معناه الأصل

والخلاصة أن لغة النظم في شعر شوقي كانت ملتزمة بحدود القواعد في العربية في بعض جوانبها حيناً ، ومنحرفة عن أوضاعها الأصلية حيناً آخر ، ولكنها لم تخل من مرونة في ثباتها ولا من استقامة في نحوها

ويأتي القسم الثالث من الكتاب متاولاً «أساليب أقسام الكلام» والذي انصرف فيه بحناية المؤلف إلى دراسة الأقسام الثلاثة للكلام . الاسم والفعل والحرف ، وهي دراسة تستمد دكانتها من طبيعة الاستعمال عند شوقي ومدى الطرافة فيه ، من حيث المفردات معانيها ودلالاتها ووظائفها .

ويمثل «التكبير والتعريف» خاصية في اللفظة بدور حوزها البحث ، حيث يلحظ المؤلف وفرة ورود الأسماء المعروفة به (أل) لإفادة «الاستعراق» ، وإفادة «كوال الصفة» ، مما يعطي مؤشراً دلالياً على أن هذه الأسماء تأتي للتكليف المكثف ، الذي يعمى إلى التحويل أو التعجيد أو ما يليها بحسب المقام

أما التعريف المخصص به (أل) المهدية فإن «معهوده» لا يرد سابقاً إلا في ذهن المثقف لإفادة التخصص ، ويبدو استخدام شوقي هذا الصواب من التعريف كدليل للتعريف بالإضافة في عالم الأحياء

والكرة المحضة - في الشوقيات - يكون تكرارها ظاهرياً ، بينما هي تترج في الباطن إلى التعريف ، فقول شوقي
شمسوك في شرق ظلال وغمرها
كاصحاب كهف في عميق صبات

حيث ترد لفظة «كهف» مكررة في الظاهر ، ولكن البيت لا يستقيم معناه إلا باعتبارها ملحوظة الأداة (أل) التي تُعلمها بتداول معين ، لا توحى به إلا الصورة القرآنية في هذا المقام

ويلحظ المؤلف نزعة عالية - في الشوقيات - إلى تعريف الاسم موسيقي معاً . «العلمية» و«الإضافة» ، أو «التعريف» بأل مع الإضافة» ، حيث تفقد الإضافة طاقاتها الأصيلة في التعبير ، وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معانٍ دقيقة أخرى

وعلى كل فقد استطاع شوقي أن يولد الطاقات الدلالية في الكلام باحترام قواعد اللغة حيناً ، وبالتصرف فيها حيناً آخر ، ودلت بتعليق ظاهرة على أخرى في الاستعمال ، كتعليب الأسماء المعروفة به (أل) لإفادة الاستعراق على غيرها ، وتعليبه معنى الكمال في الصفة على مختلف المعاني التي يفيدها الاستعراق

أما تجاوز قواعد اللغة فتجده في ظاهرة التعريف حيث يجمع شوقي بين وسيلتين في اسم واحد ، مع إفادتها في نفس الوقت

والإكثار من الأعلام خاصة - في الشوقيات - هي تزخر بها ، وجل أعلامها من قبيل أسماء الأشخاص ، وأسماء الأماكن والبلدان ، وتكثر - على وجه الخصوص - في «المرافق والمصائد التاريخية والدينية والاجتماعية

ووردوا أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الإخبار^(١٢) - في شعر شوقي - تساعد على ضبط الإطار الزمني ، كما تقوم أسماء البلدان بتحديد الإطار المكاني . أما أعلام الإخبار^(١٣) فلا ترتبط بموضوع ، وإن هي دلت على أزمنة وأمكنة ، طبقت تفيد الدلالة على الظرف ، وإنما تؤدي وطبقها لعبير ما وصفت له في اللغة ، وهي بذلك تساهم في شعرية القصيدة . فإن هي دلت بتحقيقها - عند شوقي - فهي دلالة على مثل حيا مشتركة ، أو شخصية تترجم عن نظرة الشاعر للكون . وإن هي دلت بمصادرها لمصادرها الشعرية الدلالية ، والشعور العربي ، والشعور الوطني هذه في الغالب ، أما دلالتها الفنية فتتمثل في عيبتها للتصوير أبداً ، يسوقها الشاعر حيث يرمد صورة مرئية ، وإن كانت ذهنية في نفس الوقت

ومن ظواهر الاستعمال عند شوقي ورود الصمير عائداً على لاجئ ، ويرى المؤلف أن هذا الاستعمال مختص بالشعر ، وأنه عند شوقي مختص بمرحلة معينة في السن وقبلاً ما يرد في مرحلة غير معينة ، فهو تجاوز بولد عن الالتزام بقيدى الشعر الرئيسي : الوزن والحدة عموماً ، فكان دخوله وخول الضرورة^(١٤)

وقد نحقق بهذا الاستعمال جانباً
إيجازي - يمثل في إحكام الصلة بين مطلع البيت ومقطعه - و

الطرفين بإشباعها بالدلالة ، أو إحكام الصلة بين طرفي المصدر
معهد ، أو إفادة معنى الحصر أو التميم ، أو التناظر ، وذلك إذا
استخدم الصمير في البيت الواحد في مرتبة الأصلية مرة ، وفي غير
مرتبة مرة أخرى كما في هذا البيت

حسن في أناسه كسمل شىء

وجمال القريض بعد أوتاه

سلي ، يمثل في حرق قاعدة للطائفة بمعاملة غير العاقل بمعاملة
العاقل والعكس . أو النقل في التركيب ، أو التباس المعنى كقوله
مدح الرسول

وإذا احسرت فمات بسبب الله لم

بمدح من عليه المستجير عدا

وعلى كل فإن (الصمير قد ساهم بفسط لا يأس به في شعربة
القصيدة في الشوقيات ، وإن احتفظ الصمير العائد على لاحق بطابع
مميز فيها

وليس التحوز مقصوداً على استعمال الصمير ، بل يتعداه إلى
بعض جوارب التطبيقات التي لم تتم في الشوقيات على الوجه المطلوب
في اللغة دائماً ، ذلك أن القواعد تفصل بين العاقل وغير العاقل ،
ومعنى عن وجوب معاملة هذا غير معاملة ذاك في تقدير الجنس
والمعنى فيها تحاور معها الواحد فالعاقل يختص بصيغ مختلفة باختلاف
عدده ، مفرد ، وثنية وجمعاً ، واختلاف جملته كثيراً وقليلاً ، بينما
يلزم غير العاقل - إذا تجاوز الواحد - الإفراد والتثنية فلا
يتعداهما

وقد خرق هذا القانون في قديم الاستعمال ، ولكن النزعة
اليوم - هي احترامه بين الكتاب والشعراء ، لكن شوقي تصرف
تصرف القدماء ، لارغبة في تحويل الثابت ، أو استجابة لتحول ،
وإنما إحياء للتقديم باحترام ما كان عليه من تحول في الأصل

ومن مظاهر إشباع الألفاظ بالدلالة - في الشوقيات - ورودها
على صيغ غير منتظرة ، إما لتكون الصيغ من المواد المعينة نادرة
الاستعمال لذلك ، معنى في العربية قديماً أو حديثاً ، وإما لكون الشاعر
استعملها لغير ما تستعمل له في الأصل عادة . وليس المهم هنا
التعقب بدلالة الألفاظ من حيث غلبة ظاهرة الإهمال عليها في غير شعر
شوقي ، أو من حيث تعليق الشاعر بها معنى شخصية جديدة
فحسب ، وإنما هي متعلقة بدلالة الألفاظ ، من حيث ارتباطها
بصيغ في شعر الشاعر ، بصور مختلفة عما استعمله العرب .

ومن الملاحظ أن انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى - على
العموم - كان في أكثر الحالات مبنياً على إثارة صيغة نادرة على
أخرى شائعة ، وفي قلبها كان مبنياً على تضمين صيغة معنى صيغة
أخرى ، وكان في أقل من ذلك مبنياً على استعمال صيغ شخصية
لا أثر لها في استعمالات العرب ، فخصائص أسلوب شوقي في «دلالة
البنى» قوامها خصائص اللغة في جانبها النادر للمهل ، وليس

قوامها الدخيل على اللغة ، فالشاعر يراجه الظواهر المعروفة عادة
ببدائل لغوية لا يبدل شخصياً .

وبالنسبة (لدلالة المعاني) نلاحظ شيوع عتيق الاستعمال في
الشوقيات ، وهو ما يحتاج إلى إيضاح ، ذلك أن الألفاظ التي
أجرها القدماء لمعان معينة وبقيت في استعمالات المحدثين عموماً دالة
على تلك المعاني المعصومة ، لا يبرز فيها طابع القدم بروره في
الألفاظ التي يستعملها بعض المحدثين في معانيها القديمة ، بينما
يستعملها بعضهم الآخر في غير تلك المعاني ، فلا يكون صانع القدم
مها في ألفاظ الشاعر إلا إذا زعمت إلى الاحتفاظ في شعره هو بأثر ما
من دلالاتها الأصلية على وجه مميز مخصوص

ودواعي النزعة التقليدية عند شوقي تتمثل في استعمال نوع
الدوال ، خاصة فيها يتعلق بظاهرة الترادف التي استعملها بشكل
إيجائي ، واستعمال نوع المدلولات بالامتداد الأصول العادية ، لين
أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يفقد هذا على أصولها ، وكذلك
بالامتداد ما أمثل ولم يعرض ، وإن كان هذا الأخير محدود الأثر في
الشوقيات ، وذلك كاستعمال «المُحَلِّم» للمتميم بيميناء الحرب .

وفي مجال «النبر والمكن» نلاحظ أن الألفاظ في الشوقيات
لا نصحبها الدقة والوضوح دائماً ، فقد يرد اللفظ في حالات فقد في
مرتبة يوجوه معنى الدلالة ونعني إلى العموم ، فقد يفيد اللفظ
معنى في سياق ، ويبيد معنى آخر في سياق آخر ، وتتوسع المعاني
كثيراً ، إلى حد تقطع فيه العلاقة بين الدال وأى مدلول ممكن ،
ويصبح اللفظ صالحاً لكثير من المدلولات . ومع ذلك فإن تعدد
وجوه دلالة اللفظ الواحد قد يكون أصيلاً في المعجم وشائع في
استعمالات العرب ، والدليل على ذلك استخدام شوقي لمادة «امرء»
فقد أكثر من مفرداً وجمعها لمعنى الحدث ، ولمعنى شئون السياسة ،
ولمعنى الحل والخد ، ولمعنى الملك ، ولمعنى السلطة السياسية ، ولمعنى
شئون الدنيا ، ولمعنى النبالة

وليس المنبر مقصوداً على هذه الحالة وحدها ، وإنما قد يرجع إلى
تشابه العلاقة حيث تأتي بعض الألفاظ لا علاقة لها بمدلول معين
كقوله :

ومنى على بسبب المصطفى نوره

وأفاده أبهر لسفها والاحمر

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم في الأزهر بالبور الذي ينتشر في
المير والبحر ، وحصل بين أبيض اللجة وأحمرها ، أما الأبيض
فواضح ، وأما الأحمر فلم يقع له المؤلف على مدلول مفيد^(٣) ، وقد
يرجع النبر إلى انعدام العلاقة بين الدال والمدلول فيبدو اللفظ
ككلمة ، كقول شوقي أيضاً :

فجئت عليك صباً ومنابر

ومسكت عيني بك محالكم ومواج

حيث قطع الشاعر البيت بلفظ «نواح» الذي دل على معناه لفظ
محالكم^(٣) .

لركيية معوية تمثل في احتتام كل بيت بالاسم انطباع المخرج بالحرف ، ما عدا البيت الرابع والخميس حيث كان الحرف لصغير متصل

وقد ولد ذلك كثيرا من التغيرات في السياق ، مما جعل القصيدة تارة إلى التحليل أكثر من التأليف . كما عمل تدفق حواس الموضوع . مما أخرج كلام الشاعر في مظهر مطلق أكثر منه عاصو

والمقارنة نلاحظ بدوره استعمال حروف الجر بوجه خاص في قصيدة «مرفق» . حيث تلح سبعين بيتا ثم تنضم إلى اسمه عبر حرفا للحد . سبأ المعدل العادي في استعمال حروف الجر عدس و القصبه بجوارر عدة أياتها كثيرا ، وهذا معناه أن استعمال الشاعر من الحر يعكس الترة إلى تصوير الحركة النفسية دون التكتير لفظي ، والاتجاه إلى التأليف دون التحليل

وبالنظر في حروف العطف لاحظ المؤلف في الشوقيات شروع عطف الاسم للمعرف بـ «أل» على الاسم المعروف بالأصناف . وكان ذلك وليد التقيد بالوزن والقافية . مع ملاحظة تقارب المتعاطفين في الدلالة . وه الواء أكثر حروف العطف مرونة في الشوقيات . فقد تعرض بـ «بل» و «لكن» و «الفاء» و «إذ» و «حي» و «حتى» . أما بقية حروف العطف فليست وميزة الاستخدام كالواو ، ولا يولع الشاعر بزيادة الحرف بها في البيت أو في مجموعة الأيات ، ما عدا «الفاء» و «بل» . فالشاعر يردد «الفاء» كثيرا ، و «بل» قليلا في السياق المحدد ، يفيد بها تسريح . وهو تدرج مقرون بسرعة وقروح الحدث . أو سرعة تقدم الفصية في حالة الربط بالفاء . أما «ثم» فقد استخدمها شوقي أربعين مرة في ديوانه . وكان غالب استعمالها في سياقات قصصية ، وهي موطن يؤدي فيه تسلسل الأحداث - من ناحية - وعامل الزمن - من ناحية أخرى - دورا هاما نسبيا .

واللاحظ أن مميزات الربط بين الجمل المستقلة - في الشوقيات - يعطى به الربط المعنوي على الربط النحوي . فانهض فيها من العناصر التي تبين بوضوح أن العلاقة بين الفصايات المطروحة هي علاقة توارر وتضاعف أكثر منها علاقة تسلسل وإفشاء . إذا دد الفصل على تمام الاتصال . وهي علاقة تجانس والتلاف أكثر منها علاقة تنوع واختلاف . إذا دل على تمام الاتصال . هكذا على المطلق فيها مكانة للعاطفة ، وتعرض فيها خواطر الدهن دقائق العم

وقد كانت «الواو» و «الفاء» أكثر وسائل الوصل ، وبس طائفة الموسيقى في اللغة معان منحجرة حتى نقول إن الربط بها يحصر الكلام لانجهاات معينة أما إمكانية دلالة كل منها على معان مختلفة فلم تصل إلى تلويح العلاقات بين الفصايات في شعر شوقي بالوان خاصة إلا في حالات قليلة . فكل منها كانت بمثابة القصة التي تسمى «ماطاع حدثت وبد» آخر

وخاتما فان المؤلف قدم دراسة لسانية أسلوبية لشعر شوقي . وتعمه في أقسام الكلام وهياكله ومسواته . وتامله في مده وعاباته . وأثبت أنه من خالص شعر العرب وصفيه لا تشويه

لما تقارب أدوات الاستعمال فلم يكن - في الشوقيات - حضا ولا متوعا . بل كان من باب تعويض أداة بأخرى ، تعويضا يصح طردا ولا يصح عكسا ، ولم يتعد إحلال «كم» محل أداة الاستعمال «منى»

ومما يختص بالمصارع حرفا الاستقبال «سوف» . وقد شاع في تسميتها مصطلح «التعيس» ، لأنها يتقلل المصارع من الزمن «الصيق» - وهو الحلال - إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال ، كما ذهب البصريون من حيث الدلالة إلى أن مدة الاستقبال أصبق مع «سوف» من «سوف» . ولكن استعمال شوقي لخديين الحرفين لم يقدهما بر من معنى كما في قوله

كسبل منسرف جسر عسا
أو يسكني . مسبقا

فالمساق هنا حكى . ولا معنى لتفيد الحدث فيه بر من معنى . فضلا عن أن يكون وقوعه قريبا أو بعيدا ، وغالبا ما يستعمل شوقي الحرفين للدلالة على حنينة الوقوع مع استوائها في طاقة الدلالة على استعمال

وتتميز أداة «دون» في شعر شوقي بوفرة الاستخدام في أنواع معانيها بحسب السياق ، وبورودها عادة ظريا منصوبا في الوقوع استخدمها أيضا في معنى «أمام» ومعنى «أقل» ، ومعنى «غير» ومعنى «الاحتصاص» . ومعنى «بين» .

كما تتميز «يا» بوجوه من الطرافة في استخدام شوقي لها في صدارة الجملة ، ول عبر التركيب التذالي للمهود . حيث جاءت في صدر جملة المدعوة بعمل ما من بقيد الدعاء . وفي صدر الجملة المدعوة بحرف الجر «رب» ، والمدعوة - «طالما» ، وقد أعطت في كل هذه لاستعمالات إفادة التشبه

والمعروف أن (حروف الجر) هي وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا . ولكنها في الشوقيات تتميز بمرونة مميزة . وأبرز مظاهر هذه المرونة تعويض حرف بحرف ، أو زيادة حرف لا يتظر ظهوره في التركيب . واستخدامه في السياق المحدود بومرة بالغة أو بدة باند . وهذه الزيادة الزائدة في الشوقيات على ثلاثة أنواع .

١ - استعمال حرف لا يدل في التركيب على معنى فيكون دخوله كخروجه

٢ - استعمال حرف وتكراره حيث لا يفيد تكراره شيئا

٣ - استعمال الحرف الذي يكون قد دل حرف آخر على معناه في السياق

وأكثر الحروف زيادة - حد شوقي - «من» «حرف الباء»

وقصيدة «مشروع طمر» من أبرز القصائد التي استخدم الشاعر فيها الحر بالحرف كثيرا ، فقد طعت ستة وخمسين بيتا نصمت ما يقرب من مائة وعشرين حرفا ، وهذا الاستخدام يبرر ظاهرين ظاهرة عروضية صوته تمثل في غير الشاعر الروي للكسور وظاهره

شائبة ، إلا بقدر ما يلزم الوردية الجميلة من الشوك

وكان لأساليب العرب الغالبة في شعره أكبر الأثر ، لكنه أثر يريد شخصية الشاعر تركيزاً . وهذا الأثر كان يبدو ظاهراً أحياناً وخفياً أحياناً أخرى ، وهو في حالة ظهوره متولد من اختيار وخاصص نسب في الاطراد والشروع عكافة لنسب في الأصول . وفي حالة خفائه متمثل في غوالب دمية مخرقة استطاع أن يولد منها للشاعر قوالب شخصية محسوسة ، فكان أثر القدم عنده متصفاً بطابع التوليد بمقتضى هذا التصرف . وديوان شوقي في الحقيقة قاموس حي لفردات اللغة التي تقدمت بعض مظاهر الحبوكة في الاستعمال ، وقاموس حي هياكل الكلام الخلاقة دون غيرها ، وهو دستور حي لأساليب العربية في نظم الشعر

وقد تعدى أسلوب شوقي من رصيد نقاش واسع ، فهو يعكس معرفة دقيقة باللغة العربية ، واستيعاباً لمظاهر التصلب واللونة فيها ، ودراسة مركزة لأساليب العرب في أشعارها ، وإلماماً وافياً بكبار الأحداث في تاريخ مصر والعرب والإسلام ، وشعوراً سامياً بالقيم الأخلاقية ، ويطرا سريعاً في طبعة مشرقية بدوية ، ويكشف أحياناً عن نزعات إنسانية مشرقة

كما تميز أسلوب شوقي في شعره بالتوازن بين طائفتي الإخبارية والإيمانية ، فكان مدار أسلوبه على أن يجمع المهتم إلى المعرفة ويوسع دائرتها ، ويوظف إحساس بالجمال ويهذب الذوق في نفس الوقت / صحف بذلك رسالة مزدوجة فكرية وفنية معا . وكل جهد الشاعر كان موجهاً إلى إثراء الرصيد الدلالي في الكلام ، فذلك كلامي بالمضموع والملموس والمرئي دلالة بالبنية الكلية والتركيب الجزئي ، يكاد بالمتفرد والحمد لله ذلك بأسرع والوظيفة والصيغة .

وكان أسلوب شوقي في حقيقته صراعاً ضد اعتباطية الدال بتعليب الظاهرة اللغوية لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها ، حتى

لمحت علاقة الدال بمدلوله أقصى حدودها ، وتحوّلت من علاقة اعتباطية إلى علاقة مبررة

ودراسة شعر شوقي أكدت أن العربية تتميز بنظام مستحكم الأصول ، ولكنها تتميز في نفس الوقت بالطاقة الكبيرة لاستمات المظاهر التطعيمية المتنوعة

كما تبين من الدراسة أن قوانين نظم الشعر التي استقرت مع أوائل التقاد العرب صالحة لنظم شعر المحدثين بلا زيادة فيها أو انتقاص .

وتأكد أن «المعجز» ، بل «المقطع» في بيت الشعر هو مركز الثقل في القصيدة العربية ، وأن عملية التقطيع أبرز مميزات الشعر في كلام العرب ، وإذا تأكد ذلك سهل الاقتناع بدور شوقي الكبير في تغيير الشعر العربي الكلاسيكي ، فتكون العملية الشعرية قائمة على دعاب للإيابة يتطرق فيها الشاعر من مقطع البيت إلى مطلع ، من مطلع إلى مقطع مروي بما بين الطرفين من حشر ، انطلاقاً من مدلول الكلام إلى داله ، ومن داله إلى مدلوله

وثبت من كل ذلك الزيف الذي تقوم عليه القصصتان الرئيسيتان في النقد الأدبي : الشكل والمصنوع من ناحية ، والطرفة والتفنيد من ناحية أخرى . ذلك أن دراسة ما يسمى بالشكل هو الذي يولد شاعرية الشاعر ، وأنه بمقتضى ذلك يمثل مصموم الكلام الشعري الحق . وفي تصوير الجبال وتدفقه لا معنى لبطرفة والتقليد ، لأن جوهر الجبال واحد ، ومعانيه قابلة للوقوع في قصة الفسار أياً كان

بهذا كله تكون الدراسة الأسلوبية قد تجوّرت التحقيق في أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق في شعره ، وانتهت إلى تدقيق مداهم الأسلوب والشعر والتعمق في عموم الكلام . وإلى الإلمام بخصائص اللغة العربية في نظامها ، وإلى الوقوع على مميزات الشعر العربي . وإلى تدقيق الموقف النقدي من الأثر الأدبي عموماً . وبهذا مهالك أمل كبير في أن يكون لهذا اللون من الدراسة تأثير عظيم في مستقبل البحث اللغوي في العربية .

الهوامش :

- (١) ويعتمد به أسلوب الكلام الذي يعتمد الدلالة بمثابة أوجهة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه فقط واحد وهو ما سماه ابن الأثير بـ «جوهج الكلام» : لكل لسان ١٦ / ١
- (٢) ويعتمد به استعمال المصطلح أو العبارة لغاية التوضيح من وثاقة للمعنى الموحش أو الحدث المريب . وقد يصل إلى حد استعمال المصطلح لقصده وحده الطريقة في الأداء هي ما سماه القدماء «الإداس» فمثل لكل لسان ٥٨ / ٢
- (٣) يعتمد بها الإعلام التي ترد في الكلام التبريري المبرر ودورها تكون غالباً على ١٠٠

- (٤) يعتمد بها الإعلام الواردة في الكلام الإنشائي ، ودلالاتها فيها و. معاً من أبعاد
- (٥) إن اعتبار المصطلح المأخذ على لسان ضرورة شعره غير صحيح على ما لال به النقاد وما جرى به الاستعمال ، ذلك أن هناك تفرقة بين جود المصطلح على الشاعر لفظاً وتارة . وهذا هو المصطلح . وبين جوده على الشاعر في اللفظ دون اللفظ . وهذا لا خلاف في جواره في الشعر أو في النثر . انظر : معني البيت - ابن هشام ١٩٢ / ٢

- (٦) الذي رواه ابن الشاعر يجمع هنا بين الشعر الأبيشي والبحر الأحمر
- (٧) لا يعتقد أن هذا من الشعر وإنما هو من ذكر العام بعد الخناصر



الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢-١٩٢٢)

Poetry and the Making of Modern Egypt
(1882-1922) by: Mounah A. Khouri.

Leiden E. J. Brill, 1971

الغالباني ، وعدد من سائر الشعراء المصريين المبرزين في فترة الاحتلال البريطاني ، مؤكدة القيمة الجمالية لشعرهم ، ولكنه يركز أكثر ما يركز على أهمية شعرهم كمصدر للدراسة اتجاهات العصر من اجتماعية ودينية .

كلام جميل . لولا أنه لا يتعدى حد الويا الحسنة ، لو كان منح محوري مهتماً حقاً بالقيمة الجمالية لهؤلاء الشعراء (وهي ، في رأي قيمة متواضعة) لقدّم لنا قراءات مفصلة لإنتاجهم الغزير ، وساعد عليها أصواء جديدة ، ولكن أغلب ما يقوله عن هؤلاء الشعراء لا يبدو أن يكون شرحاً تثيرياً paraphrase لما قالوه بلورن والعامية . وحقاً إنه ينظر إلى شعرهم على أنه مرآة لاتجاهات العصر ، ولكن هذه الاتجاهات - كما يتناولها - محدودة الدلالة ، لا تكاد تثير اهتماماً كبيراً لدى القارئ العربي ، دع عنك القارئ الأجنبي . وعلة ذلك أنه لا يستحلم أي مواد جديدة في بحثه عن قصبة دسراي مثلاً ، أو قضية تحرير المرأة ، ومن ثم لا يحوي كلامه عنها أي إضافة إلى ما نعرفه من قبل . لكن ربما كان من الأفضل أن يركز محتويات الكتاب أولاً عرضاً محايداً (وسرّكز على ما يقوله عن شوقي) حتى لا يجبه القارئ بحكم لا تؤيده حبيبات .

يقول المؤلف في مقدمته ، إنه قد قسم موضوعه إلى قسمين : الأول ينظر إلى الشعر على أنه ، أساساً ، معطول له علة ، وانعكاس لأوضاع خارجية بعينها ، ومن ثم يحاول أن يقدم تفسيراً علمياً للمعاني الاجتماعية والدينية المتجذبة فيه . إنه يحاول الإجابة عن هذا السؤال : أي صلة للعوامل السببية . والاجتماعية . والنفسية ، وغيرها من مؤثرات البيئة ، بالشعر الفعلي عن هذه المعاني في الشعر العربي الحديث ؟ أما القسم الثاني من كتابه فلا ينظر إلى الشعر من حيث هو نتاج عقل خارجة عنه ، وإنما - بالأحرى - على أنه هو ذاته علة تولد مؤثرات بعينها بحاجة إلى التحدث . وعلى ذلك تكون مهمة الناقد هي نقل انتباهه - في نطاق المادة الشعرية ذاتها - من مبدأ الاختيار الأول إلى المبدأ الثاني ، ومن تصوره للشعر على أنه ، أساساً ، خبرة شاعر إلى تصوره على أنه خبرة قارئ مرة أخرى . يقول : كلام طيب ، ولكنه لا يكاد يتجاوز حد التأطير النظري ، ولا يجد في الكتاب أي انعكاس لهذه النظرة العقلية المحصنة ، أو لمس أي تعامل بين تجربة المدع وتجربة المستقبل ، إلا ما يقوله

تأليف : منى خوري

عرض : ماهر تنفيق فريد

لعل أول مشكلة تواجه قارئ هذا الكتاب هي محاولة تصحيحه ، أو محاولة الإجابة عن هذا السؤال : تحت أي باب يخرج ؟ من الواضح أنه ليس نقداً أدبياً خالصاً ، وإن جرى لغات نقدية هنا أو هناك . واضح أيضاً أنه ليس كتاباً في التاريخ - وإن كانت فيه فقر من هذا النوع - ولا في التاريخ الاجتماعي - وإن تضمن حديثاً عن «شعر المجتمع» ، والتيارات الذهبية والاجتماعية . ولئن علم الكاتب قارله - عند النهاية - في ذات الخبرة التي يجانبها وهو يفتح الصفحات الأولى منه ، فلقد كان ذلك واجعا إلى جعل الأساس في الكتاب : إنه لا يملك تصوراً واضحاً للهدف الذي يرمى إليه ولا يملك - بالتالي - استراتيجية نقدية تبيّ على مداره دلالة وتبعد ما عداه . إنه - إذا رقصنا من حواشي القول - رسالة جامعية تقليدية سمي ، بطريقة أفضل قليلاً بما هو مألوف في هذا النوع من الرسائل ، إلى استعراض بعض ملامح العصر من شعره ، ولرى في الشعر مرآة لأحداث الوطن ولبارات الفكر . ليس ثمة تريب على هذا الهدف ، فهو - في حدوده المتواضعة - هدف مشروع ويمكن أن يكون مفيداً . ولكن الكتاب غير مرضي من ناحيتين : فلا هو بالذي يحوي تحليلاً نصياً يسوّغ له الدخول في باب النقد الأدبي بمعناه الأمثل ، ولا هو بالذي يقدم عطفة فكرية وتاريخية معقدة (من النوع الذي يعمد إليه لويس عوض في بعض مؤلفاته الأخيرة) وإنما هو يتأرجح بين هذين القطبين ، دون أن يتوغل نالداً في أيهما ونحن لا نكاد نلتقي غير صفحاته التي تجاوز الماتين ملحوظة نقدية واحدة تبقى في الذهن بعد أن نظوى الكتاب . كما أننا لا نجد أي إعادة تقييم لحداث من الأحداث ، أو شخصية من الشخصيات التي حفلت بها أربعة عقود من الزمان . ولكن يبقى للكتاب أنه تعريف طيب للقارئ الأجنبي بقطاع من تاريخنا الحديث بجهله ، وأنه يترجم - لأول مرة كثير من الأحيان - نصوص شعرية (وأحياناً نثرية) لم يسبق ترجمتها إلى لغة تشومر وشكبير وملان .

يحدد المؤلف مجال بحثه في تصدير - له على الأقل مزنة الإيجاز - فيقول : يمحس هذا الكتاب أعمال محمود سامي البارودي ، وأحمد شوقي ، وحافظ إبراهيم ، وخليل مطران ، وعبد الرحمن شكري ، وعباس محمود الطقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وعلى

المؤلف - في هذا الموضع أو ذاك - عن استعمال الجمهور القارئ لفصيلة من القصائد

وحس المؤلف صنعا حين يورد في مقدمة كتابه بعض الأقضية النظرية التي ينطلق منها ، فتكون بمثابة الطعنة الفكرية أو المهاد النقدي الذي تتحرك على مسرحه كلمات شعرائه . إنه يذكر الماط الخامس التالية

١ - « كلمة » الشاعر و « عمله »

يضع الشعر في سياق اجتماعي ، كجزء من ثقافة ، وفي وسط . على أن الموضوعات التي يمثلها لا تعانق مظاهرها في العالم الفعلي . إنها لا تغلب أن تكون متصلة به (هنا يربط المؤلف بالبوته في كتابه حول الشعر والشعراء) وفي مثل هذه الدراسة للشعر العربي الحديث ، يكون مهمة الدارس أن يحدد مدى العلاقة بين الأعمال الشعرية الكبرى من ناحية وبينها وسواها من ناحية أخرى

٢ - إحداث مركب من جميع العوامل

في الثقافات القومية الحية الصحية نجد دائما تفاعلا بين كافة مجالات النشاط الإنساني وتأثرا متبادلا مستمرا بين قطاعات المجتمع . وعلى ذلك يستحيل أن نقبل أي عامل مفرد (اقتصادي ، مثلا أو إيديولوجي) على أنه المفرد الوحيد للتعبير في نطاق أي ثقافة قومية . هذه - كما هو واضح - غيرة للفرد الماركسي . لكن الإنصاف يقضي أن نصيب أن ماركس وإنجلز لم يكونا غافلين عن تعقد العوامل الداخلة في عملية الإبداع ، فردية واجتماعية ، وأنهما لم يرها فخط أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد المؤثر (وإن صحاحه) يمكن الصادرة من العوامل) ، ولم يغفلوا عن التفاعل المتبادل بين لأمية القومية والأمية التحية . لكن دعوى المؤلف صائبة في مجموعها

٣ - القيم الجمالية والموقف الاجتماعي :

ربما كانت مهمة علم الاجتماع الأدبي هي أن يحاول - ما أمكنه ذلك - تحويل للمعاصر الشخصي في الشعر إلى معادلات اجتماعية لكن لن كان اعتماد الخيوط والأيديولوجيات الأدبية على ظروف اجتماعية أمرا من الواضح بمكان ، لقد كانت الأصول الاجتماعية للأشكال والأساليب والأجناس والمعايير الأدبية أعصى من ذلك على التحديد . وكما يقول ريبه ويليك وأرسن وارن في مؤلفها الكلاسي نظرية الأدب « بلوح أن الموقف الاجتماعي يحدد إمكان تحقيق قيم جمالية معينة ، وبكده لا يحدد هذه القيم دائما »

٤ - « الجديد » في مواجهة « التقليدي »

الشعر من أكثر الفنون محدودية . نعي أنه لا يستطيع أن يكون حديثا على نحو ما يمكن للتصوير أو الحت ، أو للموسيقى أن تكون جديدة . ذلك أنه إذا نسي الشاعر أن يؤثر وسيطه مثلا بفعل ممارسو الفنون الأخرى ، وأنتج فنا لفظيا مثبت الفصلة تماما بالمعاني الثرية والارتباطات الخارجية ، ودنا من وضع التصوير أو الموسيقى ، لكنت النتيجة الوحيدة لذلك هي أن يفقدوه (شأن الدادية) منقطع الأواصر لا بالحياة فحسب وإنما باللغة ذاتها . على أن أغلب الشعر ، وأغلب الشعر العربي بقيا ، يستخدم لغة « ذات معنى » إن

قليلا أو كثيرا ، وهذا يحميه من الانفصال التام عن ماضيه ، ويعرض حتى على الأشكال الجديدة فيه نوعا من الاستمرارية مع قواعد النحو والاستعمال السافرة . إن « حله » الشعر في أية لغة من اللغات مسألة صعبة .

٥ - المعايير الأدبية والأعمال الأدبية

ليس أدب فترة من الفترات مجرد مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة ، وإنما هو إلى جانب ذلك - وبدرجة مساوية - مجموعة من قيم أدبية موجودة . إن المعايير الأدبية للمعصر هي نقطة الانطلاق نحو تقوم العمل الأدبي الجديد . فهي تحدد الطريقة التي يسير بها عمل منطقي في سلك الأدب القومي .

على ضوء هذه الاعتبارات - المقبولة نظريا - يكرر المؤلف أنه سوف يدرس الشعر العربي الحديث « كانعكاس وقوة موجهة لاستجابة مصر ، اجتماعيا وديها ، للاحتلال البريطاني »

بعد هذه التوطئة يلقانا القسم الأول من بكتاب وعمره « الشعر وابناق الوعي القومي » ، حيث يرتد بنا المؤلف إلى « حمة النصرية على مصر ، وظهور محمد علي ، وعصر إسماعيل . ويركز المؤلف - مصيا ، على محمود سامي البارودي باعتباره « نصيح نيرة لبقطة الوعي القومي » ، فيترجم له ، ويذكر أقوالا لألمرد بلنت ، وألكزندر برودي (محامي مراني أمام القضاء) في الثناء على قدراته الذهبية والدبلوماسية ، كما يتحدث عن وطييات البارودي ، ويورد من رثاء خليل مطران له

أما القسم الثاني من الكتاب فيحمل عنوان « رد الفعل ضد الاحتلال البريطاني : التيارات السياسية » وقد كسره المؤلف على ثلاثة أصول

١ - الخلفية : أوجه التغير الرئيسية في ظل الاحتلال

٢ - حركة المقاومة ونشأة الوعي القومي .

٣ - الاتجاه الإسلامي : رد الفعل ضد العرب .

يتحدث المؤلف في هذا القسم عن مجموعة من الظواهر الثقافية ، منها إنشاء الجامعة المصرية (وقد بدأت أهلية) ، وإصلاحات محمد عبده ، ونوزج التعليم ما بين مدارس دينية ومدارس حديثة ، وحركة الترجمة ونشر التراث ، وتطور الصحافة . كما يتحدث عن مجموعة من الظواهر السياسية ، كقدوم اللورد كرومر ، وتعليم الأنجليكاني وتلميذه محمد عبده ، وعلاقة الخديو . عباس بمصطفى كامل ، ونعاقب إلسون جورست وكشعر على مسرح السياسة المصرية بعد رحيل كرومر بحيرة وشرة .

على الصفحة الخامسة والخمسين يطالعنا وجه أحمد شوقي لأول مرة ، حيث يترجم له المؤلف ويتحدث عنه في إطار حركة المقاومة ونشأة الوعي القومي . لقد كان نغم صراع - صريح أحيانا مستهف أحيانا أخرى - بين الخديو عباس الثاني واللورد كرومر على السلطة . وقد اصطف الخديو عددا من الكتاب والشعراء والدعاة لمساندة موقفه على صحفيات الجرائد ، ولتوجيه النقابات - من وراء ستار - إلى للتمند البريطاني . وكان أبرز هؤلاء الشعراء شوقي . قبل ١٨٩٣ حتى ١٩١٤ - وهذا التاريخ الأخير هو تاريخ خيع

إليه العظم والجلال في هذا العصر . خلفت هذه الأسفار أثرا باقيا في نفس شوقي ، وأضاءت له - من أول يوم - أنوار طريقه . عاد شوقي من أوروبا إلى وطنه في المعية الخديوية ، في عصر موفق ثم في عصر ابنه وحليفه عباس الثاني

أرسله عباس ليوب عن حكومته السنية في مؤتمر المستشرقين بمدينة جنيف في سويسرا ، حيث ألقى قصيدته الطويلة « كيار الحوادث في وادي النيل » ، وهي من قصائده القليلة التي أعدها العباد من شواظ نقده ، بل ألقى عليها ثناء إيجابيا

ظما خلج عباس في ١٩١١ صدرت الأوامر إلى شاعره بمعدره اللاد . ولما كانت أبحاث العرب في الأندلس قد ظلت تمارس دائما سلطانا قويا على فكره ووجدانه ، فقد أثر أن يسافر إلى برشونة ، حيث ظل بها إلى أن يُسمح له بالعودة إلى مصر في ١٩١٩

وبالرغم من أن شوقي طمخ إلى استعادة مكانه في البلاط بعد عودته ، فإنه لم يتمكن من تحقيق ذلك ، وكان عليه أن يتحول - بقبلة حياته - إلى راع جديد لفنه ، هو جمهور القراء في العالم العربي . وفي ١٩٢٧ بايعه الشعراء والكتاب - وعلى رأسهم حافظ إبراهيم - أميرا للشعراء ، وكرس سنواته الأخيرة للإبداع الخلاق حتى توفي في ١٣ أكتوبر ١٩٣٢

يتضح من هذا المجلد السيري أن شوقي قد قضى أكثر من عشرين سنة من حياته الشعرية الخصبية في بلاط عباس ، حيث كان موضع تكريم وصاحب قول مسموع ، لا يكاد يدايه فيها شخص آخر من المتصلين بالخاصة الخديوية

عل أن هذه المكانة ذاتها قد أوجدت على شوقي طائفة مهمة من الشعراء والكتاب ، تجمعوا من قلب طبقات الشعب للكافة ، وبثل العقاد والمازني وطه حسين . هو منحهم عن شعر عربي حديث ، يعبر عن مشاعر ناظمه الذاتية وعبراته ، ارتأى هؤلاء العقاد أن أغلب شعر شوقي - خاصة مدائحه في عباس - لا يخرج عن مجال محاكاة الأقصصين ، ولا يتم عن أصالة تُذكر . كان هذا الشاعر المبرر - في رأيهم - مجرد « أداة » للقصر ، تنقل صوته إلى الجماهير بشعر كلاسي جديد ، لا نزاع على أناقته وبراعته الحرفية وصفائه ، وقد عبر طه حسين عن ذلك في كتابه حافظ وشوقي حيث يقول

« قد شوق ربة شعره هذه نصحه من كان في باريس ، من عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسي لم يكن ثقلا كما يسمي . فأصبحت إليه قيود وأغلال ، وأصبحت ربه لشعر أسيرة الأمير لا تطلق إلا بما يريد وحين يريد . وكان الأمير ذكيا وكان الشاعر ذكيا أيضا . وإذا لم يتح للأمير أن يجعل من شوقي « أ » الطيب كما فعل سيف الدولة ، أو فرجيل كما فعل أغسطس ، فقد استطاع الأمير أن يستعين بشوقي الذكي على تدبير أموره الخاصة ، ويستطيع شوقي الذكي أن يبال حقولة الأمير بالسياسة إن لم يستطع أن يحب إليه الشعر وكذا يصنع الشعر سمة لشوقي لأصناعة ، ويستحيل الشاعر أن رجل من الحاشية . ورجل القصر يدور حول الأمير . ويلتوى ما التوت مسسه الأمير . تتحفظ في حديثه العادي : فكيف به إذا مات الأستاذ الإمام فاسم فاسم أو مصطفى كامل ؟ وكيف به إذا خرج الشعب

الخديوي . وفي شعره إلى الأندلس - وشرق هو الناطق بلسان مولاه - وتمام بكر لصدر من مصادر التاريخ بالأشعار شوقي من قومه في توصيح مشاعر عباس وأصغاته إزاء الإنجليز والأتراك و« بطيبي المصريين ودعاة الإصلاح الإسلامي والخلافة والدمشق » وغير ذلك من قصايا الدلال والحارح

ولد شوقي في القاهرة عام ١٨٦٨ (ما أُرانا نقول إلا معادا من لعظما مكرورا !) من سلالة عربية تركية يونانية جركسية . كان جده لأبيه من رجال البلاط على عهد سعيد . وكان أبوه موظفا حكوميا وإن يكن أدنى مرتبة ، وقد عاش في بدح وولدا ما ورثه من أبيه . على أن جده لأنه كان - بدوره - من كبار رجال البلاط ، جاء إلى مصر - في شبابه - قادما من الأناضول . حيث التحق بمدرسة إبراهيم باشا ثم إسماعيل . وعندما توفي ، أصبح الأمير عطفه على أرملته ليونانية الأصل ، وكانت قد حامت مصر أسيرة حرب وحين تم تحريرها صارت من وصيفات قصر الخديو تحت رعاية هذه السيدة شب شوقي وقضى طفولة سعيدة . ولم يك قد تجاوز الثالثة عندما أدخلته جدته على الخديو إسماعيل . وقد حفظ لنا الشاعر وصفا لهذه المقبة في مقدمة الشوقيات (١٩٠١)

« كان بصري لا يتزل من السماء من احتلال أصاليها فطلب الخديو بدرة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدتيه . فوقعت على الذهب اشتغل بجمعه والتمس به . فقال لحنفي : اصمى معه مثل هذا ، فإنه لا يلبث أن يعتاد النظر إلى الأرض . قالت : هذا دواء لا يبرح إلا من صيدليتك يا مولاي . قال : جيتي به إلى منى شلت ، بي آخر من ينثر الذهب في مصر »

دخل شوقي مكتب الشيخ صالح وهو في الرابعة من عمره ، ونقل منه إلى المشيدين بالتحجيرية . ورأى أنه أبوه أن يدرس القوانين والشرائع لتدخل مدرسة الحقوق في ١٨٨٥ ، وبعد عامين فيها ثم صمى في قسم الترجمة بمس المدرسة ، تخرج فيها في يونيو ١٨٨٩ .

وخلال هذه السنوات بدأ ميله إلى الشعر يظهر ويبلور ، وطمح إلى أن يكون شاعر الخديو ، وعبر عن ذلك بقوله

« إن قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أناسي غير دواوين للموتى لا يظهر للشعر فيها . وقصائد للأحياء يحدون فيها حدو القدماء . والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام عال ولا يرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فارتأت أنمي هذه المنزلة وأصوب إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان وصوبها عن الانشغال حتى وقفت معصل الله إليها »

عين شوقي في الخاصة الخديوية مع أبيه ، ولم يجل عليه حول في هذه الخدمة الشريفة حتى رأى الخديو موفق أن يرسله إلى فرنسا كي يدرس الحقوق والآداب . وهكذا قضى الفترة ما بين يناير ١٨٩١ ويناير ١٨٩٣ في مونيخ ثم في باريس ، معنونا بكل ما تقدمه عاصمة نور معطه وروحه وحبه من علماء وفي إحدى عطلاته الصيفية زار إنجلترا وقضى نحو شهر في لندن : « نعتني من معاملها في الحصار وشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهي

يقول مخاطبا رباح :

صليت فكتت خطبا لا عطيا فليد إلى مصائب العظام
لمجت بهلا احتلال وما أفاء وجرحك منه لو احسنت دلم
أزاعك مقتل من مصر باقى فكتت تزيد سها في السهام
وهل تركت لك السجون خطلا لمرلن الحلال من الحرام
إذا الأحلام في قوم تولت اني الكبراء أفعال الطغام
فيا تلك الليالى لا تعودى ويسار من السفاق بلا سلام

لم ترسم هذه القصيدة صورة عادلة لشخصية رباح وأخلاقه ، وإنما نعتت عصب الخديو عليه . ولا أدل على تحريف هذه الصورة من قصيدة أخرى لشوق نشرت في جريدة خيال الظل (٤ مايو ١٩٠٧) بشي فيها الشاعر على رباح ويصفه بالعصمة . عن أن الأثر التمسائي والدعائي الذي أحدثته قصيدة شوق الأولى كان هائلا . لقد ألقت الشاعر ، وتداولتها الألسن ، في وقت كان كرومر فيه في ذروة قوته ، ولم يكن بمستطاع الخديو أن ياجره إلا من وراء ستار .

وحيث وقعت حادثة دسواى في ١٣ يربيه ١٩٠٦ ، اهترت مصر من أقصاها إلى أدناها حتى اضطرت طاعة قصر الدوايرة إلى الاستقالة في ١٩٠٧ ، بعد أن ظل في منصبه أربعين سنة . وقد ألقت هذه الحادثة بظلال من الكآبة على حفل توديعه الذي أقيم في دار الأوبرا في ٤ مايو ١٩٠٧ . وفي هذا الحفل ألقى كرومر خطبا عده فيه منجزات الإنجليز في مصر ، وأكد أن الاحتلال سيديم لفترة لا يمكن تحديده مداها كما أدى الشعور القومي المصري إذ وصفه بالبحرود إزاء «أصنام» الإنجليز على البلاد .

أثار هذا الخطاب حفيظة الوطنيين المصريين ، وتناوته الصحف بالنقد والتعليق والتصيد . كانت هذه فرصة ذهبية للخديو وحرره كي يتفهموا من كرومر . وبرزت إلى الميدان صحيفة المؤيد ، رأس الصحافة الإسلامية المصرية ، ومن أكثر الصحف توريفا في العام الإسلامي ، حيث كتب الشيخ على يوسف مقالة شديدة اللهجة في الرد على كرومر ، وتلاه شوق بقصيدة بعد يومين لم يقتصر شوق على تفيد كلام كرومر نقطة نقطة ، كما فعل الشيخ على يوسف ، وإنما اتخذ من المناسبة نكأة للهجوم على كرومر وسياسته . وقد صوره في مفتتح قصيدته طاعية مستبدا

لباسكم ثم عهد إسماعيلاً ثم أنت فرعون بوس البلاد
لم حاكم في أرض مصر بأمره لا ساللا أبدا ولا مستولا ؟

ومرر شعور البلاد بالراحة عند رحيله :

يا سالكا رقى الرقاب بأنه هلا انحلت إلى القرب ميلا
لا رحلت عن البلاد فلهبت فكانتك الداء الصباء رحلا

وألح شوق إلى خطاب كرومر في حفل توديعه ، وإلى سكوت الأمير حسين كامل (السلطان فيما بعد) وغيره من الشخصيات المصرية . عن «إهانة» كرومر للخديو إسماعيل ، وعدم تصديهم لرد عليه توسعتنا يوم الوقاع بعانة أدب . لصرك . لا يهيب مثيلا

لدسواى ! وكف به إذا طالب الشعب بالمشور ! هو شاعر الأمير محبر له أن يسكت ، فإذا لم يكن بد من القول فحق عليه أن يخطأ . ثم هو شاعر الأمير محب أن يهكر ويتدبر فيما يحدث بينه وبين الناس من صفة . يحب أن يقيس صداقته وعداونه وقربه وعدده برضى الأمير وسخطه .

وس وراء هذه الإدانة الشاملة تكن المواجهة بين دعاة التجديد ودعاة التصيد . على أن شوق قد صمد للهجات العبيمة التي يمثها هذا النقد وما جرى مجراه ، وصار أكبر شاعر عربى في عصره بلا مرء . وما له دلالة أنه قبل وفاة شوق في ١٩٣٢ ، كان قد انتحب - إلى جانب كونه أمير للشراء - رئيسا لجمعية أبولو وإصافا له يبنى أن نقول إن هذه الألقاب والمناصب لم يخلها عليه حاكم ، وإنما معاصروه من الشراء والكتاب من كافة أنحاء العالم العربى . وبجاء شوق مرده أمان : أولها قوة المورد الشعرى العربى الذى يهرب فيه بجدوره ، إذا قورن بالطابع «النزى» لأشعار العقاد وشكرى وغيرهما . والأمر الثانى هو موهبته الفردية التى تتحل في قطاعات كبيرة من إنتاجه الشعرى ، والتى أفر بها أولياؤه وأعداؤه على السواء . وما لبث هذان العاملان - وقد دعمها أثناء الفترة الأولى من حياته الأدبية (١٨٩٣ - ١٩١٤) مركزه في القصر ، واستغور المكتسب من صلتة بحزب الخديو - أن جعلاه واحدا من أكثر الشراء تأثيرا في مصر الحديثة .

كان شوق على ذكر من مركزه كشاعر للقصر . وقد عبر عن ذلك بصراحة مشجبة في قوله

شاهر السمرير وما بالفلبل فالفلب

وكان يعرف جيدا ما يتظر منه . لقد كلفى دروسا كصاغته الشعرية على أيدي الشراء الجاهلين وأساطير الشعر في العصر العباسى . ولكني ينح في مهمته كان عليه أن يستمر تقيانهم بعد تعديلها بما يتواءم وظروف المدوح الجديد ، والحاجة إلى مهاجمة خصومه

رسم شوق صورة مثالية للخديو ، وأصغى عليها ألوانا وظلالا جذابة ، في عدة قصائد من أول أجزاء الشوقيات وهى مهداة إلى عباس ، وإلى السلطان عبد الحميد .

ليس للخديو شخصية مستقلة الملامح في هذه القصائد ، ومع ذلك فإنها ترسم له صورة ملكية ملؤها الجلال . قد لا يجذب القارئ الناقد إلى الألوان الصارخة التى رسمت بها هذه الصورة ، ولكن القارئ العادى - من قراء الصحف والمجلات - خليف أن يتأثر بها ، خاصة حين تتوسل إلى مشاعره القومية والإسلامية .

وما زلت في نادى الخليفة أولا وإن كنت في نادى الخليفة ثانيا
ولو مثل الإسلام عما يريد لا يحظر إلا أن تدعى الخلقا

وحيث ألقى رباح مشا ، رئيس الوزراء ، على اللورد كرومر في خطاب له ، لستاء الخديو وفتح بشاعره لكى يرد عليه . هكذا نظم شوق قصيدة نارية من تسعة وثلاثين بيتا يياىاز من عباس ، وظهرت بلا موقع في جريدتى اللواء والظهير في نفس الوقت . وفيها

في علمب كمنصحات شديد مثلت فيه اليكيات لصولا
شهد (الحسين) عليه ليس اصوله ونصير (الأعشى) به تطيلا
حيث اقل وحط من قهرها والماء إن يحس بعش مردولا
ومضى شوق يقول ، ردا على نغدى كرومر لمشاعر المصريين وعوله إن
الاحتلال باق

البرسة رفاً يلدوم وذلة تلبى وحالاً لا توى تحريلا
احسب أن الله دونك فخرة لا علك الصغير والنيديلا
الله يحكم في الملوك ولم تكن دول تازعه المفوى لندولا
لوعود لملك كمال أعظم سطوة وأعز بين الصالحين قبيلا

ويجتم شوق قصيدته بالرد على أعاليط كرومر في صدد الإسلام

إنا نحيا عن الله المولى والله كان ينبلهم كهيلا
من صب دين محمد فحمد فحمد متمكن حمد الإله رسولا
كذلك نظم شوق قصيدتين أحريين عن كرومر . الأولى تألف من
أربعة وستين بيتاً ، وعنوانها « المناجاة » وقد ظهرت مجمعة على
حرفين في الجوائب المصرية في ٣ و ٤ مايو ١٩٠٧ . والقصيدة الثانية
يحمل عنوان « وداع الشباب المصري للورد كرومر » وتتكون من عشرة
بيات ، وقد ظهرت في صحيفة خيال الظل في ١٠ مايو من نفس
العام . ومن طريق براعة العبارة الشعرية ، وكلية التظيرة ، وأصل
شوق نقده المر لكرومر مستخدماً التشخيص كوسيلة بلاغية فعالة تبي
بغرضه في هذه القصائد . لقد طابق شوق بين ذاتهم ومختلف طوائف
الأمة المصرية ، وأجرى فصائله على السنة أولياته كرومر وخصومه
على السواء ، استمر حادثة دشواي وهجوم كرومر على الإسلام
لكي يصمم تعاطف القاري ، كما في هاتين المقطوعتين

« دشواي إلى جنبه الرحيم »

يا لورد إن تلك آثار عهده غيبى أثر للمعدل ملحوظ
لنشكرك ما دام الحراب بنا والمصنع عند كرام الناس ملحوظ
« الدين الإسلامي إلى جنبه »

سافر على بركات الله معطوا لك السبب ومر القول والكلم
يا أجهل الناس في علما ومعرفة إن التجاوز والإغضاء من شى

فتنا إن حادثة دشواي وقعت في ١٣ يوبه ١٩٠٦ . وكان
المخدوبى وشاعره في زيارة لتركيا وقتها ، وبهذا يمثل بعض النقاد
صمت شوق عن الحادثة في حينها ، رغم أنها خلعت في العقل
المصري جرحاً عميقاً ، عبر عنه قاسم أمين . وهو قاض ليس من
شيعته الإسراف في التميز . حين قال .

« رأيت حيثئذ عند كل شخص تقابلت معه قلنا محروفا وزوراً
مخوفا ودعشة عصبية بادية في الأبدى والأصوات . كان الحزن على
جميع الوجوه ، حزن ماكن مستسلم للقوة .. كأنما أرواح للشوقيين
تطوف في كل مكان في المدينة »

على أن غياب شوق عن مصر لا يصلح تبريراً لصمته ، إذ لم

يكذ اللاد تعرف شاعراً واحداً سكنت عن تلك أناسه والتعس
لوحيده المقنع هو أن يكون مولاه عباس قد اثر أن يقرئ حيي يتس
اتجاه الريح ، وما إذا كان من الحكمة الجهر بالعداء لكرومر أم لا
حيي إذ صار من المؤكد . بعد عام . أن كرومر راحل . رأت
مخاوف الخديو ، ووسع شاعره أن يد

بنا دشواي على ربك سلام ذهبت بانس وبعوك الاسم
كيف الأرملة فبك بعد رجلا وبأى حال أصبح الاسم
عشرون بيتاً انقضت وانتهت بعد الشكاشه وحشة وظلام
يا ليت شعري في الفروج حمام ثم في الفروج صبية وحمام
« بيوت » لو أدركت عهد (كرومر) لعرفت كيف تفقد الأحكام
موسى حمام دشواي وروعى شعبا يوادى الليل ليس بنام
منسوج بمنزل اليوم الذى صحت نشدة هوله الألقوم

ودعم شوق قصيدته باستحاء صورة الخزن الذى وصفه
قاسم أمين ، والذي تلا تمعيد أحكام الشوق والخلد على

وعلى وجوه التاكلى كآبة وعلى وجوه الشاكلات رخام
سرت هذه القصيدة في جريدة اللواء بتاريخ ٢٧ مايو ١٩٠٧

وفي الثامن من يناير من العام التالي ظهرت له قصيدة بلا توقيع في
نفس الجريدة . كانت مناسبة القصيدة هي حلل العيد السوى
لاحتلاء عباس عرش مصر ، وإفراحه عن المسجونين في قضية
دشواي . وبخاطب شوق الخديو فيقول

شكرك في أجدانها الشهداء وترعت بشاكلك الأحبية
على فطائع دشواي وسية شعلها هدى اليد البيضاء

ولا نستطيع في تقديمنا لقصائد شوق هذه عن دشواي أن نعمل
عامل الزمن . لأن كانت في مجموعها أقل قوة من قصيدته في وداع
الورد كرومر . لقد كان ذلك راجعاً إلى أنها أساساً استرجاع لحداث
« تاريخي » حاض . تصرم عليه عام في حالة القصيدة الأولى وعامان
في حالة القصيدة الثانية ، أكثر منها استجابة لورية للحداث في
حينه . أضف إلى ذلك أنه ، عندما نشرت هذه القصيدة الأخيرة في
١٩٠٨ ، كان عباس والدون جورست قد شرعاً بتفريار . ومن ثم
لم يكن من المستحسن . من وجهة نظر القصر . أن يخرج قصيدة
شوق شواظاً من غضب على الاحتلال البريطاني ، لا يبقى ولا يندر
والحق أن الثقل في لمحة الشاعر ، الثقل من المرارة إلى الاعتدال ،
تتحل في الأبيات الختامية من هذه القصيدة الأخيرة . على أن مجرد
ذكر حادثة دشواي بعد عام أو عامين ، ومما كانت لمحة الشاعر
معتدلة . ما كان ليحقق في إضرام شعله الكراهية في قلوب المصريين
وتجديد الشعور بالمهانة والإذلال .

كانت هذه شوق مع الإنخير ، على أحسن الأحوال ، هذه
قلقة لا تبعث على الراحة . وقد أدت عنان حين خلع الإنجير
عاس . وفي تلك المناسبة نظم شوق قصيدة مبهمة ، حاول فيها
كارها أن يسترضى من سيق أن هاجمهم ، كاسلطان حين كامل
والإنجير هكذا صط أنوار آله للمادحة ، ونفى

أقعون سماعيل في أسائه ولقد ولدت بباب السماعيلا

واح يثنى على الإنجليز

حلفائنا الأحرار إلا أنهم نزلوا النعوب عواطفنا ومبولاً

وراد عدل

لا عملاً وحده البلاد لهم ملأوا مهابداً في البلاد عدولا
وأولوا مكابرها وشيخ ملوكها ملكها عليها عدالاً مأمولا

لكن الشاعر أحقق في ن حتى عن الإنجليز حقيقة مشاعره
بحرهم ووجهه له عذبة للفرقة التي عاملوا بها عدلاً وسجلاً
هذا الهدف المتكسر في حزام فضائه حسب يقول إنها ملأوا على
سبح سبحة من نوره في الرواية لما في نوره نوره نوره
بهي نالها لهم مصروف من مصر إلى الأميرات في البريطانية

وانعصر ملأه وشاعره على أن السروية لم تم فصولاً

على أن النهضة المصرية التي نظمت بها القصيدة جعلت
البعض يسم شوقي بأنه حالي لوطه ومولاه على النساء . وقد دافع
شوقي عن نفسه فكتب من مناه قائلًا إنه لا أحد سوى جاهل خليل
أن يسمي فهم قصيدته . ويفضل عن صوتها الدليل الذي يحذر
الشعب من تهديد الإنجليز لحرية . ويقول شوقي في رسالة إلى أحمد
شفيق باشا (أوردتها هذا الأخير في كتابه مذكرة في نصف قرن)
إنه حسب أن آلاف الشباب لتعلم الذي يفقه لغته قد يادرك معنى
القصيدة ، وأن أعدهم قد استظهرها . ويقول شوقي في عبارة يعبث
على (الإنسان) إنه لو كان يسارك دانه في سكاية برجين عصب
السلطان حسن كامل من القصيدة عصباً فاق كل كوكب شوقياً وسيرته أن
يرحل عن مصر بكبرياء شوقي وعزته !

على أن كلمات شوقي هنا - وإن شابتها المألعة - لا تخلو من
صدق . فقد انزعجت السلطات البريطانية للتحدير الذي اشتملت
عليه قصيدة شوقي ، ولما أحدثته من أثر قوي بين القراء . ومن ثم
كان فيها له من مصر

ومها يكن رد فعل الإنجليز إزاء هذه القصيدة حياً ، فإنها لا
يمكن أن تعد سبباً كافياً لتقي الشاعر . والأحرى أن نعيه كان راجعاً
إلى الأثر للكل الذي ولده شعره السياسي والتعليقي خلال اثنين
وعشرين عاماً من الاتصال الوثيق بالحدود . ومعاداته للإنجليز
خلال هذه الفترة الطويلة لم يكن شوقي ناطقاً بلسان مولاه
لمحسب ، وإنما كان أيضاً أقوى صوت شعري مناصر للحليمة
العثماني ، دافع للمسلمين إلى الانصواء تحت لوائه . وقد لاحظ
الدكتور محمد حسن هيكل ، في مقدمته للنسخة الأولى من
الشوقيات ، أن هذا الجزء يشمل على ثلاث قصائد من العرب
ومكة والنبذة الحمديّة ، ونغاني عشر قصيدة من الخلافة والأثراك

ينقلنا هذا إلى الاتجاه الإسلامي في شعر شوقي . لقد كان مرتعاً
من الشعور الديني والقيومي والعرفي يربطه بالأثراك الذين كان يرى
فيهم دودة روحى للعالم الإسلامي . وحكاماً شرعيين لمصر عنكم
إذا استلم لهم الأمر - أن يرموا عنها أوهان الاستعمار الإنجليزي

الدجيل . أصعب إلى ذلك أن السماء التركية كانت تجري في عروق
شوقي ، وأن الحكام الذين كان شاعراً بأهم يحذرون من هذا
الأصل التركي . لا عجب إذن أن مرآة يصر مدافعه عن الخلافة

عهد الخلافة في أول فائده عن حوضها بيزاهه بفتح
حب لعل الله كان ولم يزل وهو لسان الحق والإصلاح

وثنى ومع الإنجليز أن يسكتوا عن مثل هذا الحساس للخلافة .
عد كان محالاً أن يسكتوا عن أبيات كهذه التي يبيب فيها بالسلطان
عبد الحميد

تستريح الإمام نصر مصر مستلاً بمنصر الحسام الحسام
قلعصر . وانباطب لفرى . ملك باحامي الخمي استعصام
وإلى السيد الخليفة تشكو جور دهمر أصراره ظلام
وعصوها لنا وعموداً كثيراً هل رأيت الفرى علاها الخيام
لأرفع الصوت إنها هي مصر ولأرفع الصوت إنها الأهرام
لأرفع مصر ولم يزل غير راجع فليها بتلدى أولئك رعام

كان شوقي وحافظ على . من الشعراء المصريين الداعمين إلى تدعيم
التصام الإسلامي والاعتفاف حول عرش السلطان . شعر شوقي
الإسلامي بات قائم برأسه ، يستحق دراسة مستقلة . وقد در
الدكتور أحمد الحوق (الإسلام في شعر شوقي ، القاهرة ، ١٩٦٢)
والدكتور ماهر حسن مهدي (شوقي . شعره الإسلامي ، القاهرة ،
١٩٥٩) وغيرهما . لقد كان شوقي مشغولاً ببقاء الخلافة العثمانية ،
حريصاً على حمايتها من الأعداء الخارجيين والأعداء الداخليين على
السواء . ومن ثم ثار على الشريف حسين - شريف مكة - حين
طرح إلى الاستقلال عن الخلافة ، وبمى عليه تكبره لتسخطا قبل
اندلاع الحرب بينها في ١٩١٦ . حين حدث تمرد في الحجاز عدم
١٩٠٤ ، وقيل إن الشريف هو القوة المحركة وراءه ، أهدب شوقي
بالسلطان أن يستحق حرب الشريف

في كل يوم قتال ففصر له وفند في دهر الله ففصر
أزرى الشريف وأحزاب الشريف بها وفصرها كازرث الميت وانقسموا
لا تجزهم تلك حيا واجزهم عتا في الحلم ما يسم الأفعال أو يسم
كل الخيرة ما جروا لها ملها وما يحاول من أطرافها العجم
والأحرار أمراء قسود وانقسموا مع المدة عصبها فالعداء هم
فجود حيف في وقت يفيد به فإن لنفسه وقتاً ثم ينصرم
خلع السلطان عبد الحميد في ٢٧ أبريل ١٩٠٩ ، فكان ذلك
منارا لابتهاج كثير من الشعراء في سوريا والعراق . ولكن أغضب
الشعراء المصريين - وعلى رأسهم شوقي وحافظ - انقسموا جانب
السلطان المخلوع في محته . وكان شوقي - من خلال عمله في
البلاد - يرمه شمساً ، وكثيراً ما كان ضيقه للمكرم في تركيا . وقد
كتب في هذه المناسبة

شيخ للوثك وإن نصصع ل السلطان وال الصمير
لشعر للولى له والسلة يعفر عن كثير
ونصره عند مصابه أولى بسبائك أو هدير
ونعوميه ونجله من الشائبة والكبر
عبد الحميد حباب مثلك في يد الملك العفصر

وعندما ألقى مصطفى كمال نظام الخلافة في ١٩٢٤ اجتر العالم لإسلامي هذا الحدث ، وعلت أسواق انعاش وهبط من حوله ، وراح شوقي (على خلاف علي عبد الوازق مؤلف الإسلام وأصول الحكم) يمدح روال المؤسسة الساسة القديسة . وبصيرة مدخل المسلمين إزاء ذلك

المسك والده . ومصر حربية تبكي عليك مدمع محتاج والتم نال والعراق وفارس انما من الأرض الخلافة حاج . بالسليرجيال طرة صوودة ففتلت بغير جبريرة وحاج نظم شوقي هذه الأبيات يرغم إصعابه الكثير مصطفى كمال وإيمانه بقديسه على إبقاء ذلك قوية : وجه التحدي العربي

و. هل شوقي معيا على لائه الخلافة العثمانية ونظم دبا مثل قوله

يا آل عتاد لبناء العمومة هل تشكون جرحا ولا تشكونه ذلة
عمر عليكم ولاسى لنا وطنا ولا صريرا ولا ناجيا ولا علما

وهو ما لا يتصل من موقفه المعبر عنه في قوله

كان شمرى الفاء في فرج الشرق وكساد العزاة في أحمرته
نتفل بعد هذا إلى القسم الثالث من كتاب الدكتور حجاج خوري «تيارات اجتماعية ونفامية» حيث نجد ثلاثة فصول :

٤ - الشعر والمجتمع .

٥ - مدرسة النعصر : خليل مطران

٦ - عبد الرحمن شكري

في هذا القسم يتحدث المؤلف عن فكر محمد عبد الله وقاسم أمين ، ونظري السيد ، مع نماذج شعرية تعكس اهتمام الشعراء بقضايا الإصلاح الداخلي ، والشخصية القومية ، والتضامن المصري ، والعدالة الاجتماعية

هذا شوقي ، مثلا ، في قصيدته «دمشق» يذكر بني قومه بما كان للأمويين من أفعال ماضية :

بنو امية للأنبياء ما فعلوا وللأحاديث ما سادوا وما داروا
كانوا عروكا سرير الشرق نحيم فهل سألت سرير الغرب ما كانوا
عالم كالشمس في اطراف دولها في كل ناحية ملك وسلطان

ومن غير نماذج الشعر الذي يمدح أبطال الوطنية ، ويتوسل إلى مشاعر التضامن ، مربية شوقي لمصطفى كامل التي تمت ببعضها أم كلثوم

الأم الخلف بيسكنكم إلأما وهدي الضجة الكبرى علما
وقم يبكيد بعصكم لبعض وتبدون العداوة والخصاما ؟
ولينا الأمر حربا بعد حرب ظم نك مصلحين ولا كراما
حملنا الحكم نولية وعزلا ولم سعد الحزاء والانتظاما
ومنا الأمر حين خلا إلينا بأهواء القوم لنا انتظاما
شهيد الحق قم نره ينبا يؤمى ضيقت فيها اليانما
بك الوطنية اعتدلت وكانت حديثا من (عراقه) أو مناما

وافترق هذا الوعي القومي ببقطة الصمم الاجتماعي وعصب الأصوات الداعية إلى إصلاح النظام التعليمي . كتب شوقي داعيا الأمة إلى احترام المعلم وتمجيده

هم للمعلم وفيه التبجيلا كناد المعلم لك يكون رسولا
نوبت لشرف أو أجل من الذي يبنى ويمشي أنفعا وعقولا

وبما يتصل بمسألة التعليم مسألة حرية التره التي عدت مثار اخذ ورد منذ نشر قاسم أمين كتابه تحرير المرأة والمرأة الجديدة . وقد انجذب شوقي برغم موقفه المحافظ عموما - إلى صدى الداعين إلى تأخذ المرأة من التعليم والتدريب على معالجه شؤون الحياة بمقدار

هذا رسول النبوة لم يستغفر حقوق المؤمنات
المعلم كناد شريفة لسياتته المتعصبهات
رخص التجارة والسياسة والشئون الأنثربيات
ولغد علت ببناتيه طبع المعلوم الراخرات
كملت سكية علا الدنيا وهرا بسانسرواة
روت الحديث وفترت أي الكسباب البيات
وحضارة الإسلام تطلق عن محكمات المسلات
مصر نجد مدهسا بسانها المتحدات

وعندما اعتيل رئيس الورر . الفطلي بطرس باشا عالي في ١٩١٠ كادت تنور فتنة طائفية جزع لها عقلاء الأمة من المسلمين والمسيحيين على السواء . وأدل شوقي بذلوه في المسألة وذلك بقصيدته الدالة

لم الوزير محبة وسلاما الخلم واضعروف عليك انعاما
قد عنت تحدث للتصاري الله ومجد بين المسلمين ولانما
أعهدنا والخطب إلا أنه للأرض واحدة لروم صرام
معل تعاليم المسيح لأجلهم وهولرون لأجلا الإسلاما
الشعر للمعان حمل جلاله لرشاه ربك وحدد الأكراما
بالقوم بان الرشده فافصوا ماجرى وحدوا الخليفة وانيدوا الأوهاما
فبحرمة الحق وواجب حفظهم ككوا كبا بفضي الخوار كرام

وكان من الدعاة إلى تضامن مصري الأمة شعراء آخرون . منهم إسماعيل صيري ، وأحمد نسيم ، وولي الدين يكن ، وغيرهم .

وينتهي كتاب الدكتور منيح خوري - شأن كل دارس أكاديمي يعرف واحده - بخاتمة ، ويليها حرافيا ، وكشاف

أولى في ختام هذا العرض مدينا لقارئ فصول باعتدال . إذ لا ريب عدي في أن أغلب ما أوردته هنا معروف لدى القارئ لا جديد فيه قرأ في العقاد . وفي طه حسين وفي محمد صبري السريوي . وفي عشرات الباحثين الذين أشرعوا شوقي ومعاصره خاتما هكذا جرد من حيث بدأنا ، ونطرح تساولاتنا الأولى هل كان لدى المؤلف تصور واضح لهذه ؟ وهل أصبح الأسرانيات اكتمله بلوغه ؟ وأي إصاحبه بن المعرفة يمثلها كتبه ؟

قبل أن أحاول الإجابة عن هذه الأسئلة أود أن أبوه بعض مسائل الكتاب إن سيطرته على مادته لمرده كوكبه - لم يكن الإبحار من مسائل شوقي وحافظ ومعاصره - طبع وسوب

مفصول وإن يكن ملدنا - لا تترك عليه - وإعاليه المؤلف
برغم هفوة هنا أو هناك - جيدة - وترجائه للشعر العربي إلى
الإنجليزية حسه في مجموعها ، ولعلها أقيم أجزاء كتابه - برغم بعض
مآخذ شائخ إليها في ختام هذا العرض

لكن هذه المسائل تتجاوز مع نقص أساسي في الكتاب هو أنه
يحلل من أي حجة منطقية argument نظم شتات المعثر من
شعرائه . ما الذي يسمى المؤلف إلى إنشائه أو دحضه ؟ أو - بمارة
أقل رقة - ما علة وجود الكتاب أصلا ؟ قد يقال إنه محاولة لإثبات
أن الشعر مرآة لتيارات السياسة والاجتماع والثقافة في لحظة
حصارية بعينها . لكن هذه الأطروحة - وإن تكن صادقة - من
قبيل المسلمات التي استقر عليها الرأي مد عهد بعيد ، وقامت الأدلة
علم . صحبها في عشرات الأعمال النقدية ، بحيث عدا صدور كتاب
في عام ١٩٧١ عن هذه القضية أشبه بمعارفة تاريخية anachronism

وقد يتواضع المؤلف درجة - أو نحن نتواضع هنا بالأصالة عنه -
فيقول إنه لا بدعي أن كتابه يطرح مرصا ويسمى إلى إنشائه - شأن
الأعمال النقدية الأصلية - وإنما هو مجرد دراسة مسحية لأربعين عاما
من تاريخ الشعر العربي في مصر ، تتحدث من الاحتلال البريطاني محور
رنكار ، أو ثورة تجمع ، أو إمرة جديب ، بدور حوفا قطاع كبير من
النجاح الشعري للعصر . ومرة أخرى لا ترفض هذا المطلب - على
نواحيه - ولكننا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نسأل : أي جديد إذن
يضيف المؤلف من حيث المادة التاريخية ، وقد عكف مؤرخون
كثيرون على دراسة هذه الفترة في السنوات الأخيرة أو نحن نسأل

أي تفريق جديد للتج الشعري تطالما به هذه الصفحات ؟ وهل
تنصص أي قراءات نقدية نافذة لم يسبق إليها نقاد عصرنا المتواضع
من الفصول التي عرضتها (أو اتحدت من حديث المؤلف عن شوق
نمودجا لها) أن الكتاب لا يلبى بأي من هذين الأمرين فلا هو محقق
تاريخي مؤيد بالوثائق ، ولا هو تحليل نقدي بصير . إنه يجمع - مثل
لجنة ، على تحوم عالمين : عالم النقد الأدبي ، وعالم التاريخ
الاجتماعي والسياسي ، ولكنه لا يفضي بعيدا في أي من الاتجاهين .

وإذا كان لهذا الإحفاق من عبرة فهي الإبانة عن صعوبة هذا
المرع من البحث الذي يبدو ، لأول وهلة ، سهلا واضحا . إن علم
الاجتماع الأدبي فرع من أعمق فروع البحث ، لأنه يتطلب جملة أمور
فلا اجتمعت لكاتب واحد : (١) موقف الأيديولوجي المحدد - ما بين
أقصى اليمين إلى اليسار - يبين على النظرة إلى الفترة المدروسة من
منظور فكري واضح المعالم ، ولا يكون عالما أو عالما كما هو الشأن في
هذا الكتاب (٢) عدة تاريخية تردها معرفة مباشرة بالوثائق
والمستندات والأصاير (مكتابات العصر الرسمي - صحفه وكنه
وشرائه ، رسائل الشعراء الخاصة والعامة ، أوشيع ودرابات
الخارجية ، إحصاءات السكان والمواليد والوفيات والمزيجات
والطلاق ، توزيع الأفراد من حيث الجنس والعقيدة والمهنة ،
إلخ) (٣) حس نقدي مرهف يستطيع أن يستصق ماله علاقة
بالموضوع ويستبعد الوافل ، ويعرق بين ماله قيمة باطية وما لا تعدو
قيمه - تكون وثائقية أو تاريخية - تأتي من الموازين الثلاثة تزن
الذكور مع حوري - وأغلب كذا في هذه الموضوعات - نجد
ناقصا . فهو ليس مفكرا ، وليس مؤرخا ، وليس ناقدا . إنه باحث

جامعي قرأ قدرا لا بأس به ، ومترجم نقل قدرا لا بأس به ، وهو بهذه
الثابة يستحق مكانا على رف الفارسي ، ولكنه مكان متواضع كما أن
أغلب الشعراء الذين يتناولهم - باستثناء البارودي ومطران وشوقي
وحافظ - شعراء دور إبحار ، ولكنه إبحار متواضع

وإلى جانب هذا الخلل المركزي في منهجية الكتاب ثمة عيوب
صغيرة لا تستحق على الإصلاح . في الترجمة بعض أخطاء راجعه
أحيانا - كما هو واضح - إلى نقص إلمام المؤلف بالعامة المصرية ،
وهو ما يصحح في ترجمته ليت محمد عثمان جلال (ص ٣٢) :
صلى حاجة ما نملك وصلى عسليها جور نملك

Believe me it's none of your business. It is your
stepmother's affair

هنا تصحح اللمحة الساخرة المتمثلة في المثل الشعبي المصري ،
ويكشف المترجم عن نقص في حسن الفكاك

وبترجم المؤلف بيت شوقي (ص ١٥٢) :

والشعر عالم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تفتيح وارون

If poetry is not recollection and emotion or
wisdom, then it is not merely form and meter

هنا يفتي حذف كلمة form واستبدال كلمة
Scansion بها ، إذ الأولى كلمة مدح لاقدح ، بينما الثانية
تجرحي بمجرد توافر الوزن العروضي دون سواء من المقومات التي ترفع
الظم إلى مقام الشعر ، وهو المقصود هنا

ويحطئ المؤلف في استخدام حرف الجر حين يقول (ص

٨٢) : such a compromising position deprived the
poem from having any serious effect.

والصواب deprived of لا deprived from

ويلاحظ أن المؤلف يورد تواريخ ميلاد أحمد فصي زغلون ، وهل
عبد المارقي ، وطه حسين ، دون إشارة إلى تواريخ الوفاة ، خلافا
لما جرى عليه مع غيرهم . وحقا إن طه حسين كان على قيد الحياة
حين ظهر كتابه ، ولكن الجميع قد علوا الآن في دمة الله ، ومن ثم
كان من المرجو أن يشكل هذه النقطة في طبعة قادمة

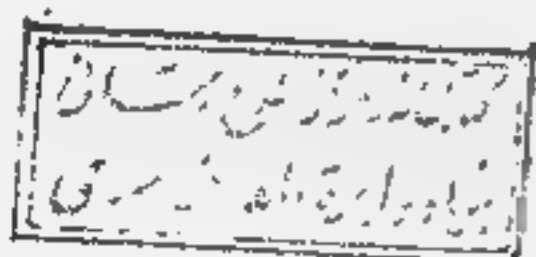
وأخيرا ألاحظ عددا من الأخطاء اللطيفة ، هذا بيان ما قبلته
به ، عسى أن يتداركه المؤلف في المستقبل :

الصفحة	السطر	خطأ	صواب
٥٤	١٢	Fatitudes	attitudes
٦٥	٩	its	it
٩٣	١٥	n	in
١٤٢	١٢	Abu Tamman	Abu Tammam
١٧٢	٣١ (هامش)	the	تحذف
١٨٢	٩	inity	unity
١٨٥	٥	face	fate

هذا العام في
معرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب

جناح الهيئة المصرية العامة للكتاب
يقدم

- مجموعة ضخمة من الكتب الأدبية والثقافية ،
- كتب التراث العربي المحققة ،
- كتب الأطفال الملونة
- كتب الفن التشكيلي
- مجموعات مختارة من الكتب الأجنبية
- في الفن والأدب والثقافة
- مختارات من أشهر التسجيلات الموسيقية
- مجموعة كبيرة من المعاجم العربية والأجنبية



أرض المعارض بالجزيرة

من ٢٧ يناير - ٧ فبراير ١٩٨٣

Finally we offer reviews of two recent books, one regarding Shawqi's poetry as a mirror of his times and the other regarding the poetry as a linguistic structure, where the centre of value is stylistic characteristics. The books in question are Mounah Khouri's *Poetry and the Making of Modern Egypt*, here reviewed by Maher Shafik Farid, and Mohamed Abdel Hadi al-Tarabulsi's *Characteristics of*

Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi), reviewed by Mohamed Abdel Moutalib. This rounds up our issue and the reader is invited to put his own questions on what has been said about Shawqi's poetry and on what still remains to be said.

Translated By: MAHER SHAFIK FARID



Next to Samraan's essay is Mona Mikhail's analysis of the intellectual and social content of Shawqi's play *Madame Hoda*. The writer's approach is similar to Samraan's, with emphasis on Shawqi's attitude to women and the sympathy shown in this play for her cause. Shawqi succeeds in giving artistic form to his support of women's emancipation and the play offers characters that are vividly portrayed as well as opening up new vistas for comedy and for poetic discourse alike.

Following these studies of Shawqi's drama we come to a different domain, viz. The impact on Shawqi of earlier poets and his own impact on other writers. The question of influence is not regarded here from the perspective of comparative literature though it has some links with it but rather from a historical perspective stressing the influence of some public events on Shawqi's poetry and Shawqi's own influence on contemporary and later poets.

Muhammad Ali Meki writes on «Andalusia in Shawqi's Verse and Prose». The writer discusses at length the influence of Andalusia on Shawqi's work throughout his career – as a tyro, a student in France and back in Egypt up to 1914. Highlighted are Shawqi's links with European romantic poetry, his *Muwashshat*, his articles on Andalusia and his imitations of Andalusian poets. In the second part of the study, we follow Shawqi in his Andalusian exile and his life in Spain, from early 1915 to 1919. The essay sheds light on Shawqi's relationship to Spanish culture and on the Arab heritage in Andalusia alike. It studies Shawqi's work in exile – his lyrical poetry (comprising *Muwashshat* and *Qasid*), his historical narratives continued in Arab States and Great Men of Islam and his prose works chief of which being the play *The Princess of Andalusia*.

While Mahmoud Ali Meki's essay reveals the impact on Shawqi's verse and prose of a particular historical experience, the next essay, by Ali al-Shabi, deals with «Shawqi's Influence on Tunisian Poetry in the First Three Decades of the Twentieth Century». The method adopted in this study is similar to that of Meki in that it is mainly historical, making use of facts and documents to trace Shawqi's influence on the intellectual and literary life in Tunisia. Chronologically speaking, the impact dates back to the friendship that linked Shawqi with sheikh Abdel Aziz al-Thaalibi, a Tunisian nationalist leader who spent part of his life in Egypt. The study traces Shawqi's influence on the revivalist poets of Tunisia such as Mohamed al-Shazly Khaznat Dar, Saed Abu-Bakr and Mustapha Khareef. It also dwells on Shawqi's influence on some romantic poets, foremost of whom is Abdul Qassem al-Shaabi, author of «The Lost Paradise», a poem some of whose stanzas recall Shawqi's «The Woods of Bologna».

Finally we conclude with Saleh Jawad Altamir's «Shawqi and his Works in Selected Western Works of Reference». The writer traces the European interest in Shawqi's poetry in the form of translations and studies, from the late nineteenth century to the present day. Altamir calls attention to the growing interest in Shawqi's poetry in western circles, following The Second World War as

part of a wider interest in modern Arabic literature in general. The essay concludes, nevertheless, that translations and studies of Shawqi's work are still few in number and that there is still much work to be done in the way of presenting him to the common European reader through poems of a universal human appeal. Appended to the essay are two bibliographies, one of Shawqi's poems translated into foreign languages and the other of the most important studies of Shawqi in languages other than Arabic.

Ahmed Shawqi is the unity around which various methods, in this issue, revolve. The diversity of approaches exemplified testifies to the richness of possibilities his work offers. As we have seen, there are studies of his «poetic competence» and of the constant elements that make him «the poet of language par excellence». At one end of the spectrum Shawqi may be regarded as

The poet of the prince and this is no small title
(English version by Mounab Khouri)

at the other end we may look for the intrinsic aesthetic value, transcending «the prince» and his times. Interest in Shawqi's poetry as a linguistic structure is here juxtaposed besides structuralist and stylistic analyses, highlighting the qualities of «balance» and «interweaving» in his verse. Related to these values are certain constitutional elements linking the efficacy of the «absent texts» with the flux of the «poetic memory». Contrasted with these structuralist and stylistic analyses are historical interpretations and sociological approaches underscoring the interdependence of poetry and the age and regarding Shawqi's poetry as a reflection of a given historical moment. Through the dialectic relationship of these different approaches we may reach certain conclusions about «the poetic dity of al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)», about his classism (as a dramatist) and about his traditionalism, in the light of his literary competence as well as the literary genres he tried his hand at. The essays mentioned also throw light on some questions of influence and on the authenticity of documentation.

In the diversity of approaches represented, Shawqi's texts are seen as a fixed *doonée* just as the approaches look like symmetrical or juxtaposed mirrors reflecting certain aspects of one *doonée*, from different angles and on a number of levels. In as much as this juxtaposition (or symmetry) enriches Shawqi's texts, it gives our issue truly in variety.

The «Literary Scenes» section offers a dialogue between nine poets and scholars from Palestine, Iraq, Syria, Tunisia, Morocco and Egypt. The theme is «Modernism in Poetry», an issue to which Hafiz Ibrahim-Shawqi's fellow-traveller on the path of poetry-made-reference when he wrote

Poetry! it is time for us to break fetters that have fettered
us for so long.

fication of the «stylistic mark» of a writer; in Shawqi's case the way to achieve this end is to define his regular stylistic characteristics as manifested in texts whose authenticity has not been called in question. Thus Shawqi's fixed linguistic characteristics may serve as a touchstone by means of which the authenticity of the verse attributed to him may be tested. Applying this criterion, Saad Maslooh concludes by throwing doubt on the authenticity of some of the *Unknown Shawqiyyat*. More important still, he dismisses the alleged *Spiritual Shawqiyyat* as incapable of standing the test.

Statistical stylistics is not confined to documentation of texts. It goes beyond that to become on another level a procedural element, both descriptive and classificatory especially in the domain of poetic imagery. There are already some striking studies, employing statistical classification, in analysing the fields, functions, sources and characteristics of a poet's imagery. Examples are Caroline Spurgeon's *Shakespeare's Imagery and what it Tells us*, Richard Fogle's *The Imagery of Keats and Shelley* and Stephen Liemann's *The Image in the Modern French Novel*. The influence of such studies is discernible in some contemporary studies dealing with Arabic poetry, from the pre-Islamic times to Bashshar and Abu-Tammam as well as in studies dealing with the development of poetic imagery in modern Arabic poetry in general and in revivalist poetry in particular.

«The Poetic Image in Shawqi's Lyrical Poetry» is the subject, in this issue, of a study by Abdel Fattah Osman. The study relies, in the first instance, on the definition, offered by the late Mohamed Ghonemi Hilak, of the poetic image as defined by different literary schools, with a sprinkling of ideas deriving from classical Arabic rhetoric. Underlying the study is an assumption that Shawqi's poetry shows all varieties and types of imagery. There are, for example (I) The personificatory image employed in the description of landscape (II) The enacting (or embodying) image giving abstracts a palpable shape (III) The abstract image employed by Shawqi to conjoin objects of perception and of conception (IV) The plastic descriptive image which magnifies and puts into relief. Finally there is (V) the dramatic image suggesting action and conflict. Besides offering a classification of Shawqi's imagery, Osman's essay attempts to trace the sources of this imagery, both historical and natural, in order to gauge its value, from positive and negative angles alike.

Osman's study of Shawqi's imagery is an attempt to understand the poetry from a certain point of view. Hussein Nassar's «Ahmed Shawqi's Prose Poetry» seeks a similar goal, but with application to Shawqi's prose. The stress falls on certain aspects of Shawqi's «prose poems» in *Aswaq al-Zahab*, especially in those passages entitled «The Unknown Suddler», «The Homeland» and «Memory». Nassar focusses on the historical context of prose poetry in modern Arabic literature and on the relationship between the poetic faculty and rhythm. He dwells on a short text by Shawqi in an attempt to deduce some general characteristics of the prose poem.

So far we have been concerned with Ahmed Shawqi's lyrical poetry. Following, in this issue, are four essays dealing with Shawqi's verse drama. First, there is Ibrahim Hamada's «Shawqi's Drama and French Classicism». There seems to be a general agreement among scholars that Shawqi, when a student in France, was influenced by French classical drama. This view Hamada challenges, pointing out the disparity between Shawqi's plays and the origins of classical drama. He discusses themes and sources and the structural regularity of dramatic unities, concluding that Shawqi's drama was not following in the footsteps of classical drama, but rather of lyrical drama at its best, as in the shows of Abu-Khalil al-Qabbani and sheikh Salama Higazy. Hence the fact that Shawqi's plays are full of song and dance as well as long sentimental poems that lend themselves easily to the singing voice.

The conclusions reached by Ibrahim Hamada may incite the reader to reconsider Shawqi's drama and to concentrate attention on its traditional Arab origins rather than on western models. In consonance with this view, Abdel Hamed Ibrahim writes on «The Historical Sources of Shawqi's *Majnun Layla*». He stresses the close link between Shawqi's play and Arab origins, especially folkloric ones, such as the tales entitled *Deaths of Lovers* and the story of *Qais bin al-Mulaweb* of the tribe of Asmer. The impact on Shawqi's drama of classical Arabic literature is an indubitable fact, as in *Majnun Layla*, *Antara* and *The Princess of Andalusia*. It is the impact of folkloric sources, and of the conventions of lyrical drama, which needs to be explored in depth.

In pursuance of Shawqi's drama we next come across two studies concentrating on the role of women in his plays. First, there is a study of «The Image of Woman in the Plays of Ahmed Shawqi» in general. The second essay is concerned with a single play, namely Shawqi's comedy *Madame Hoda*. Angele Beltrou Samman, author of the first essay, stresses the importance of female characters in Shawqi's works, prose and verse alike. She calls attention to the significance of such of his titles as *The Indian Maiden*, *The Death of Cleopatra*, *Madame Hoda*, *The Miser* (a female, as it happens) and *The Princess of Andalusia*.

She also alerts the reader to the central role played by women in other of Shawqi's works and points out the link between the significant role of female characters in Shawqi's drama and the revivalist movement calling, among other things, for the emancipation of women and connected with the name of Qassim Amin, a judge and social reformer. It was a cause to which Shawqi contributed a number of poems. Samman's essay focusses on Shawqi's vision of women within the historical framework he chose for most of his plays. But it also points out its relationship to contemporary Egyptian society and to the nature of women in general. The essay also deals with Shawqi's artistic devices in portraying women. Among these devices are characterization, relevance to dramatic action, and the use of dialogue and verse in the plays.

Shawqi's case, the absent text is **Abu Tammam's** ode but it is recalled in a negative manner. In **Shawqi's** poem we find heterogeneity rather than homogeneity: rhetoric rather than writing. **Shawqi's** vision has the limitations of a given social class.

Next we come to **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's** analysis of **Shawqi's** «An Imitation of al-Burda». Here a different method is employed, based on «comparative stylistics» and an epitome of a striking study by the same author, *Characteristics of Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)* (Publications of the Tunisian University, 1981). Comparative stylistics, as conceived by **al-Tarabulsi**, is a way of studying styles of speech, at a certain level within one given language, with a view to examining stylistic characteristics of a particular text, compared with other characteristics in earlier, contemporary, or later texts. In his study of **Shawqi**, **al-Tarabulsi** compares his «An Imitation of al-Burda»:

An addax (i.e. a beautiful maiden) at al-Qaa somewhere between al-Ban and al-Alam.

Has shed my blood (i.e. so fatal was the impact of her beauty) in a month when no blood may be shed.

with **al-Bussairi's** ode opening:

Was it the remembrance of someone in the vicinity of Zi Salam, that turned my running tears into blood?

Al-Bussairi's Burda was the model for **Shawqi's** poem. In his comparison between the two poems **al-Tarabulsi** hunts at the general characteristics of **Shawqi's muaradat** and contrasts in detail the latter's style with **al-Bussairi's** in dealing with one theme, namely a comparison between Christianity and Islam. This detailed comparison reveals the phonological, syntactic and semantic aspects of **Shawqi's** style, and ends with a value judgement, viz. **Shawqi's muaradat** look like an imitation and an approximation but are, in fact, a transcendence of the original model.

Kamal Abu-Deeb's analysis of **Shawqi's Siniyah** is described as «a study in the structure of a revivalist text». The analysis is structuralist rather than stylistic. The stress is not laid on the relationships of a later text to an earlier one, on a stylistic level, but rather on a search for constitutional elements of the poetic memory as manifested in an individual text. The writer's point of departure is a general duality, one of individual experience and poetic memory. It moves towards corresponding or contradictory dualities, such as time and memory on the one hand, and the duality of the individual self and the historical external world on the other. In as much as this duality shows a dichotomy inherent in the text of **Shawqi's Siniyah**, it shows, to the same extent, a strong tension between contradictory elements. The text has its inner crises just as the revivalist poets are confronted by a crisis. This crisis has its roots in the very conception of the relationship between the self and its circumambient universe. The creative agency shrinks under the pressure of traditional forms of composition and the flux of the poetic memory (i.e. memory of past verses). In this light, **Shawqi's** poetic

memory reveals the crisis of a particular social class struggling for freedom in the present, but within a framework that drags it back to the past.

A kind of discrepancy may be observed between **Kamal Abu-Deeb's** and **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's** analyses of **Shawqi's muaradat**. Implicit in this discrepancy is a conceptual paradox. It is a discrepancy between «Structuralism» and «Stylistics» making for different value judgements, analytical procedures and interpretative processes. «Stylistics», however, implies more than one contradiction, comprising as it does more than one method or attitude. This contradiction is manifested in a methodological duality: at one end of the spectrum there is a «contextual stylistics» seeking to gauge the aesthetic value of a given text through «stylistic interweavings». At the other end there is a kind of «statistical stylistics» seeking to authenticate the text and to verify authorship through a recognition of its distinguishing «stylistic mark». The discrepancy between the two approaches is discernible in **Abdel Salam al-Mesadi's** «Stylistic Interweaving and Poetic Creativity» (a study of **Shawqi's** «Born was the Guiding Light») And **Saad Maslouh's** «Verification of Authenticity of Authorship» (a stylistic and statistical study of **Shawqi's** verse, genuine and attributed).

Al-Mesadi starts with a definition of his method. He is interested in what is creative of «the poetic act» in the context of a given text. This he seeks to achieve through a stylistic analysis of **Shawqi's** poem opening:

Born was the guiding light, all creation was illuminated.
The month of time was all smiles and praise.

Analysis in this essay, moves in the direction of types of constitutional elements of the stylistic phenomenon in **Shawqi's** poem. Its stylistic elements correspond and «interweaves» thus giving us a clue to **Shawqi's** poetic secret. By dint of this procedure the aesthetic value, which in turn becomes a «stylistic value», is defined, from the point of view of value judgement, this interweaving is concomitant with a structural analysis in which linguistic constitutional elements are counterbalanced, so that their unity may comprise variety, thus «Born Was the Guiding Light» becomes a linguistic texture at once homogeneous and heterogeneous.

Abd al-Salam al-Mesadi's stylistic approach lays stress, in **Shawqi's** poem, on the poetic value of interweaving. **Saad Maslouh's** brand of stylistics, on the other hand, is concerned with the documentary value of authenticated text. It seeks to establish the **Shawqi** canon on a purely statistical basis. This «statistical stylistics» is rendered the more necessary by the fact that we need to verify the authenticity of the poetry attributed to **Shawqi**, both in the *Unknown Shawqiyyat (Poems of Shawqi)*, edited by **Mohamed Sabry** of the Sorbonne University, and the so-called *Spiritual Shawqiyyat (Poems of Shawqi)*, edited by **Raouf Ebeid**, poems said to have been «dictated» by **Shawqi's** «spirit» to a spiritual medium, the editor being a spiritualist himself. Statistical stylistics relies on the identi-

try is the assumption that a poet's value is dependent on his being a «reflection» of social realities. Unless a critic is aware of the complex relationship between the reflector and what is being reflected, he is in danger of turning poetry into a «social document» in which a student may search for «social concepts» rather than for «poetic elements». Hence Hamadi Samoud's attempt to define the «Poeticity of al-Shawqīyyat (Shawqī's Poems)», through «a view of the idea of alternatives in Arabic critical discourse». The essay hints at the necessity of distinguishing between «ideological consciousness» and «aesthetic perception». In stressing the latter, it does not dismiss the former, but seeks to view it as a function of a vision, defining the relationship between the composer and the subject on the one hand, and between the composer and the world in which he lives, on the other. With this emphasis in view, the writer addresses himself to linguistic structures in Shawqī's texts as functions whose significance has a deep semantic nucleus to which all textual achievements are referable. In as much as it highlights the characteristics of Shawqī's imagery, this analysis shows the priority of simile over metaphor, thus bringing to light a functional element inseparable from the poet's vision. Analysis also reveals Shawqī's linguistic practices and comments on the interaction in his poetry of phonological, syntactic and semantic levels, thus highlighting the importance of «symmetry» and «antithesis» as two functional elements related to a poet's vision. The writer does not follow these points in detail, but dwells on a couple of examples, employed to achieve his implicit end, namely to reconsider «critical discourse» through a reconsideration of the poeticity of the Shawqīyyat.

The necessity for such a reconsideration demands, among other things, a closer look at Shawqī's text, an elaborate examination, with a fresh eye, of his poems and a well-considered understanding of their interdependent relations. Hence the similarity between Mohamed Mustapha Badawi's «Subjectivism and Classicism in Shawqī's Poetry» and Mahmud al-Rabeiy's «Balance of Structure in Shawqī's Poetry». Both studies are concerned with single poems, «The Crescent» and «Lebanon» respectively. In dwelling on a definite text, both studies make it clear that we need to examine poetry in detail «as poetry in the first place». Thus Mohamed Mustapha Badawi searches in «The Crescent» for Shawqī the poet, rather than for the poet of nationalism, the poet of pan-Arabism, the poet of the caliphate or the poet of Islam. Similarly Mahmud al-Rabeiy studies Shawqī's «Lebanon» as a text, a particular linguistic structure with particular meanings. The subject arises from within and is expressive not of a political stance but of an artistic vision.

In revealing the syntactical relations within Shawqī's «The Crescent» Mohamed Mustapha Badawi also reveals structural relations, as manifested in the poet's use of paradox, contrast and puns. Allusion and the generative production of poetic imagery consequent upon it have distinctive semantic functions. Badawi stresses the «balance» of meaning and structure in Shawqī's poetry, thus illuminating its classicism which in turn is counterbalanced

by subjective and personal elements, to the suppression of neither. Mahmud al-Rabeiy's essay has for its point of departure the phonological levels. Shawqī's assonances and vocal harmonies are significant in being symptomatic of a typical classical temperament, built on logical and geometrical principles. In turning to what is signified, al-Rabeiy dwells on the gradations of meaning in Shawqī's poems. More often than not they build up towards a crescendo with a beginning, a middle and an end. Shawqī's work has «regularity» and «homogeneity» as well as «contrast» and «antithesis». This brings out its basic character as a poetry of «balance»: a «balance of contrasts» and «a balance of progression» at the same time.

Such a textual study would reveal the «classical» character of Shawqī's poetry, its balance, antitheses and regularity, its logical gradation and controlled movement. Another important classical quality is the intertextuality or the relationship between a contemporary text and earlier texts. In Shawqī's poetry this takes the form of *al-munawwada*, i.e. an imitation (in the form of a rejoinder) of an earlier poet. Revelation of the classical elements in his poetry would thus inevitably conduce to a reevaluation of Shawqī's relationship to the tradition as manifested in particular poetic texts. The present issue offers three textual analyses of three *munawwadat* by Shawqī: (I) The ode celebrating the victory of the Turks, modelled on Abu Tammam's celebration of the conquest of the city of Amorah (II) The poem entitled «An Imitation of al-Burda», modelled on al-Burda, a celebrated poem by al-Buhārī (III) A *Sinīyah* (a poem with an (s) monorhyme), composed by Shawqī in his Andalusian exile and meant as a response to Al-Buhārī's *Sinīyah*.

First of these three analyses is Mohamed Bencees' «The Absent Text in Shawqī's Poetry: Reading and Consciousness. The poem in question is Shawqī's:

Glory be to God! what a marvellous conquest!

O Khalid of the Turks (i. e. Mastapha Kamal Atatürk) give us back the glories of Khalid the Arab (i. e. Khalid ibn al-Walid, one of the Prophet's companions and bravest soldiers).

Bencees gives us a detailed comparison between this poem and Abu-Tammam's (of the same rhyme scheme):

The sword is truer in tidings than (any) writings: In its edge is the boundary between earnestness and sport (English version by A. J. Arberry).

Bencees' analysis comes to a number of conclusions with an obvious tendency towards value judgements. He stems, in the first place, from a definite conception of the text: a text is a web of linguistic relations in which earlier texts meet. These earlier texts he calls «The absent text», recalled by the later work, with displacements and transformations depending on the writer's degree of awareness of the process of writing on the one hand, and on the degree of self-awareness on the other. This does not necessarily make for an identification between the absent text (*Pastiche*) and the present text (*Pasticheur*). In

applied and of procedures within the framework of any one method.

Juxtaposed in this issue are studies seeking answers for questions of a universal character, through a comprehensive view of a poet's oeuvre, and studies addressing themselves to particular texts whether they be a certain poem or a certain play analysing its components in depth, and thus coming to general conclusions. The issue offers studies of Shawqi's lyrical poetry, of his verse drama and of his artistic prose. Present are studies of his tragedies as well as of his comedies; of his poetic imagery as of his prose poems. Our issue combines analysis and documentation, structuralist and stylistic analyses, historical interpretation and sociological perspectives. It does not lack, however, some attempts to reconcile these tendencies.

The issue begins with Mohamed Zaki al-Ashmawy's «Signs of Shawqi's Poetic Competence». The writer regards Shawqi as the poet who, after al-Barudi, brought the revivalist tendency in poetry to new heights of polish and perfection, and brought it nearer to the achievement of Abbasid poets. While emphasizing Shawqi's close relation to the poetic Arabic tradition, al-Ashmawy makes it clear that Shawqi's poetry was by no means lacking in originality. One sign of this originality is Shawqi's «poetic competence»: an ability to adapt traditional methods and to employ them in such a way as to link the present with the past and to look forward for the future. This «poetic competence» is characterized by a combination of the traditional musical rhythms—the metres of al-Khalil—and an inner rhythm manifesting itself in the order of sentence and the method of versification. This interaction is accompanied by concentrated calm emotion, far from noisy effusions and always subject to restraint and to the demands of art. Thus Shawqi escapes the danger of narrow subjectivism and moves within a wider frame in which the individual and common humanity converge.

Shawqi's «poetic competence» has enabled him to move freely on the path of creativity, maintaining the resonance and forms of the ancients. A different view is offered by Adonis' (Ali Aluned Saed) «The Poet of Language par excellence». What Mohamed Zaki al-Ashmawy regards as a positive merit, a fruitful relationship between the poet and the tradition, Adonis regards as a negative aspect, a duality reminiscent of *Sansure's langue and parole*. In this duality, the one structure is applied to various subjects; things are alienated and made to inhabit one unchangeable system. The freedom of a poet, within this duality, is more apparent than real. The language he utters dominates him from within. Adonis concentrates on three poems by Shawqi: «The Woods of Bologna», «Paris» and «Rescue». He regards his as a poetry of *parole*. Its particularity is only superficial. If we look deep into the relationship between this poetry, the *parole*, and its manifestation, the *langue*, it soon becomes evident that Shawqi was merely recalling, through poetry, a common inherited discourse, which makes his poems little more than ideological compositions. This composition, admittedly, is fruitful: it educates and incites to action, but it testifies to an absolute

priorism, an *a priori* existence, in which poetry, the *parole*, is not an exploration but a statement of faith. A poet is a bearer of an *a priori* ideology, giving itself utterance through his lips. The inevitable result is that the poet's self, as a creative agent, fades and gives way to the domination of language. Individual creativity is restrained and «innovation» becomes a «recollection»; the *parole* of the new poet is merely a reproduction of earlier poets.

The question arises, however: What would happen if we looked at the poet-tradition duality from an entirely different angle? In other words, what would happen if we started from the belief that a poet's relationship to his ancestors is the first condition of building «the poetic character»? Such a belief underlies Nasser al-din al-A Assad's «Traditional Elements in Shawqi's Poetry». The writer begins by stressing the «traditional elements» as essential conditions for any poet. A poet must be rooted in his tradition and acquainted with its original springs.

So much granted, it is necessary to look for «traditional elements in Shawqi's poetry» as essential to the formation of his poetical talent and not merely as «plagiarisms» or «imitations». Al-A Assad starts by citing al-Marrasfi's *al-Wasile al-Adabiyya*, a book of criticism that was instrumental in forming Shawqi's tastes. Other traditional elements in Shawqi's poetry are discernible when he mentions early poets, quotes from their verses or alludes to them. Al-A Assad dwells on Shawqi's relationship to al-Uhuti, Abu-Tammam and Ibn Zaidun as well as to al-Mutanabbi. Shawqi, throughout his career, imitated these, and other, poets, sometimes explicitly and at other times implicitly. An examination of the traditional elements in two of Shawqi's plays *Majnun Layla* and *Antara* leads to the conclusion that Shawqi was «the poet of the Arabic tradition par excellence».

To lay the stress on the negative aspect of Shawqi's relationship to the tradition is to regard him as a traditionalist. To regard his work from the point of view of political and social circumstances may, however, reveal a «crisis» that is inherent in his work. It is from this perspective that Ali al-Battal's «Ahmed Shawqi and the Crisis of the Traditional Poem» sets out to examine Shawqi's poetry «in the light of political and social reality». While maintaining that Shawqi has brought traditional poetry to the highest perfection of which it is capable, under typical historical circumstances, al-Battal suggests that Shawqi's work was a hindrance, rather than a help, to poets who sought to go beyond his achievement. The study stresses the «social consciousness» revealed in Shawqi's poetry and its driving force in relation to Shawqi's social status, its impact and its distinguishing artistic qualities. The study establishes a link between the poet and the structure of social relationships in his times. It tries to assess the value of Shawqi's poetry in the light of these relationships, and concludes that to imitate Shawqi's poetry, under different circumstances and in a different age, would make for a crisis and land imitators in serious difficulties.

Underlying this sociological approach to Shawqi's pre-

THIS ISSUE

ABSTRACT

This issue and the one to follow it appear in the aftermath of celebrations of fifty years of the death of **Hafiz Ibrahim** (1872? - 21 July 1932), the so-called «Poet of the Nile» and of **Ahmed Shawqi** (1868-14 October 1932), the so-called «Prince of Poets». To celebrate the memory of these two poets is a significant event in more than one sense. First, it is a harking back to the mainsprings of the revivalist tendency in modern Arabic poetry. Second, it signifies our keenness on perpetuating this revival. Third, it is a tribute to the role played by poetry in enriching life. Celebration of the memory of these two poets is not merely an appreciation of a past achievement; it implies a development of its creative elements in an attempt to establish a fresh poetic movement in which what is most lively in the past may be conjoined with what is most significant in the present; thus giving birth to a promising future.

Hafiz and **Shawqi** were nationalist poets, spokesmen of the whole Arab world, representative of its poetic consciousness, however distant its countries, or antagonistic its political regimes. Hence it was only natural that Arab scholars and poets should contribute to the symposium, irrespective of country or tendency. They all met to celebrate **Hafiz** who wrote:

«Your mother is the same as ours; her love gave us suck of which we would not be weaned».

and to celebrate **Shawqi** who wrote:

«That it was God's will that we should be suffering from one wound and to share one grief».

In celebrating the memory of these two nationalist poets, scholars and poets congregated from a number of Arab states: Palestine, Jordan, Syria, Iraq, Lebanon, Yemen, Kuwait, Libya, Tunisia, Algeria, Morocco, Sudan and Egypt. There were also Western scholars from France,

the United Kingdom, Spain and the United States of America. They all had in common a wish to fathom the work of these two poets whose poetry was, to quote **Shawqi**, «a song in the joy of the East, and consolation in its sorrow» (English version by Mounah Khouli).

FUSUL's commemoration of these two poets has a distinctive peculiarity, relevant to the nature and ends of this journal. When we commemorate a certain poet or writer, we mean to study him afresh, to seek his intellectual roots, to put basic questions on all levels and to search for real-ments in all dimensions. Corollary with this is our keenness on avoiding clichés, repetitive methods and conclusions and our attempt to go deep into texts, to be a forum for all critical approaches and to carry issues to their farthest ends.

The texts of **Hafiz** and **Shawqi** may be regarded as the primary *donnees* encompassing critical procedures. The immediate purpose of the questions we pose is to re-analyse these texts, to provide diverse interpretations and to give various evaluations. A more ambitious end is to invite the reader to ask new questions himself: in consonance with **Hafiz Ibrahim's** exhortation:

«Now that we have gauged the dimensions of the old, is there room for something new, fruitful and enjoyable?».

The present issue is taken up with studies of **Ahmed Shawqi**. Our forthcoming one will be devoted to studies of **Hafiz Ibrahim** and to general studies treating of both poets together. This issue is an attempt to reconsider **Shawqi's** achievement and to gauge its ever-new value. This end is sought on different levels and from various perspectives.

The reader will notice that the emphasis, in this issue, falls on **Shawqi's** texts, that there are many textual studies of his work and that there is a notable diversity of methods